literatura română

crestomație de critică și istorie literară

dacia

biblio grafie școlara

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ROMÂNĂ

CRESTOMAȚIE DE CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

Întocmită de:

Ion Bucșa
Teodor Capotă
Vladimir Cinezan
Ion Drăgotoiu
Alexandru Hancu
Călin Manilici
Doina Mărghitaș
Titus Moraru
Ion Matei Mureșan
Iuliu Pârvu
Kántor Lajos
Peter Motzan

Coordonatori

Titus Moraru *și* Călin Manilici

Editura Dacia
Cluj-Napoca 1983

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Elaborarea Crestomației de critică și istorie literară *românească, prima de acest fel, a început în anul 1980, în primul rînd din rațiuni didactice, și s-a încheiat la finele anului 1982. Criteriul după care au fost aleși scriitorii, curentele literare și direcțiile culturale, în general problematica antologiei, ține seamă de cerințele școlii, și anume de cele indicate prin* Programa de limba și literatura română pentru învățămîntul liceal de zi și seral *editată de Ministerul Educației și Învățămîntului în 1982. Drept urmare, crestomația se referă la 98 de autori și 11 curente literare și direcții culturale, cîțiva dintre autori fiind prezentați însă în cadrul capitolelor destinate unor direcții culturale, restul autorilor beneficiind de o tratare separată. Am optat pentru această abordare diferențiată deoarece însăși contribuția autorilor incluși în capitole de direcție culturală la dezvoltarea literaturii și culturii române impunea o asemenea situare a lor. Notele biobliografice cuprind semnalarea principalelor opere ale scriitorului în cauză, date esențiale referitoare la biografia sa, activitatea literară, specificul creației. Pentru curente literare și direcții culturale selecția de texte este precedată de o scurtă caracterizare în cadrul căreia se urmăresc trăsăturile majore, reprezentanți de seamă și opere definitorii, periodizarea, condițiile socio-politice și economice care le-au generat. În ceea ce privește citatele, ne-am orientat înspre acele texte critice care să constituie descinderi în profunzimea fenomenului literar ori de cultură. Titrarea s-a făcut prin sintagme datorate autorului lor sau propuse de cei care au elaborat crestomația, ținîndu-se cont de necesitatea pedagogică de a sintetiza astfel cuprinsul textelor. Dimensiunea acestor citate corespunde pe cît posibil dezvoltării și sensului ideilor cuprinse iar tăieturile, efectuate acolo unde textul a permis-o, apar pentru economie de spațiu și sînt semnalate de noi prin paranteze rotunde. În scopul antologării au fost parcurse culegeri de studii critice, monografii și istorii literare de autor apărute în perioada interbelică sau după anul 1965. Am considerat aceste două perioade ca reprezentative pentru cugetarea critică românească. De asemenea, obligați de limitele unui timp de lucru operativ, atenția noastră s-a concentrat asupra criticilor și istoricilor literari cu o producție editorială semnificativă. Socotind că marea majoritate a criticilor români își adună studiile critice din reviste în volume și subordonați aceluiași factor timp, nu am extras citate din studiile, cronicile literare publicate în reviste. Excepție de la precizările de mai sus fac cazurile, puține dealtfel, în care, pentru unii*

Scanned with OKEN Scanner

scriitori nu s-au găsit texte critice valoroase suficiente, situații în care am apelat și la alte volume de critică și istorie literară ori chiar reviste.

Colectivul de colaboratori, format din profesori din învățămîntul gimnazial și liceal, inspectori de specialitate, cadre didactice universitare a elaborat prezenta lucrare pentru a servi în primul rînd școlii, dar și publicului larg. Dorim în mod expres să precizăm că ea nu este un substitut al manualului, că nu cuprinde toată aria informațională cu care se operează acolo, ci oferă puncte de sprijin, idei cardinale de ținută științifică exemplară pentru o înțelegere autentică a faptului literar. În această ordine de idei, crestomația se dorește și un instrument de lucru pentru profesor în sprijinul diversificării și ridicării calitative a nivelului procesului instructiv-educativ. Ea facilitează contactul, am putea spune frontal, cu terenul critic românesc, în ceea ce are el definitiv constituit și pus sub auspiciile modernității, asociind astfel lecturii operei literare interpretarea critică autorizată. Crestomația poate totodată introduce în circuitul cultural de masă și opere din sfera criticii și istoriei literare rămase în conul de umbră al specializării.

Bibliografia generală *include lucrări de care ne-am folosit în întocmirea notelor bio-bibliografice și a crestomației, titlurile care apar cu* sigle *fiind utilizate în extrasele noastre. Reproducerea citatelor urmează forma textului din volumele din care au fost publicate, cu excepția faptului că am subliniat, pentru a fi astfel evidențiate, citatele interne și că, atunci cînd aceste citate interne sînt versuri, ele apar întotdeauna redactate linear și nu pe verticală. Textele ce nu s-au retipărit după ultima reformă ortografică au fost aduse la normele actuale, păstrîndu-se însă particularitățile de limbă ale autorilor. Notele noastre sînt indicate prin asterisc iar cele existente în citate prin cifre arabe.*

În alcătuirea crestomației am apelat pentu scriitorii de limbă maghiară la Kántor Lajos, iar pentru cei de limbă germană la Peter Motzan, secțiunile respective aparținîndu-le în exclusivitate.

Operă, credem, deosebit de utilă, ea este indiscutabil susceptibilă de completări, adăugiri, corectări și mulțumim de pe acum tuturor celor ce vor avea bunăvoința de a ne ajuta cu observații în vederea unor viitoare îmbunătățiri.

Aducem pe această cale mulțumirile cuvenite lectorului Editurii Dacia, Vasile Igna, care prin observațiile sale a contribuit, pe parcursul alcătuirii prezentei crestomații, la o mai bună orientare a ei.

TITUS MORARU ȘI CĂLIN MANILICI

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Alecsandri

S-a născut la 21 iulie 1821 (unele surse menționează alte date) în preajma orașului Bacău; a murit la 22 august 1890 în Mircești, unde este înmormîntat.

Părinții, sulgerul Vasile Alecsandri, om cu stare, și Elena, născută Cozoni, vor asigura celor trei copii: Catinca, Vasile și Iancu, o creștere aleasă. După lecții cu dascălul maramureșan Gherman Vida, trece la pensionul lui V. Cuènim. Între 1834 și 1839 studiază la Paris, unde își trece bacalaureatul în litere. Alte studii sînt abandonate, simțind că îi lipsește orice înclinație, cum îl vor lăsa rece rangurile ori onorurile, nu puține, de mai tîrziu. Fire senină și rafinată, e mînat mereu de un irezistibil dor de ducă. Debutul literar îl constituie nuvela *Buchetira de la Florența* („Dacia literară" mai-iunie 1840), după încercări în limba franceză. Codirector al Teatrului Național din Iași (1840), redactor al „Propășirii" (1844). În 1848 scrie poezii agitatorice *(Deșteptarea României)*, la Brașov redactează memoriul „Protestație în numele Moldovei, a Omenirei și a lui Dumnezeu". În 1885 scoate revista „România literară". După Unire, ministru de externe și diplomat. E cunoscut ca poet prin lirica de inspirație folclorică și elegii erotice *(Doine și lăcrămioare* 1853), prin poezia descriptivă *(Pasteluri)* și patriotică ori prin culegerile de balade populare: *Poezii populare. Balade (cîntice bătrînești)*, II, 1853. Ca autor dramatic, scrie mai întîi comedii inspirate din actualitate *(Iorgu de la Sadagura, Iașii în carnaval*, ciclul *Chiriților)*. Prozatorul semnează memorii de călătorie *(O primbare la munți, Călătorie în Africa)*. *Opere complete: Poezii* (I—III), *Teatru* (I—IV), *Proză* înmănunchează creația de pînă la 1875—1876. *Ostașii noștri* (1878), *Ovidiu* (1880) și *Despot-Vodă* (1880) sînt alte volume importante, ultimele două consacrîndu-l ca autor de drame, ca și *Fîntîna Blanduziei* (1883).

Scanned with OKEN Scanner

dealtfel. Scriitorul are vocația începuturilor, încetățenește genuri noi mai în toate formele literare, dar a triumfat mai ales ca poet. Deși face parte din splendida generație romantică pașoptistă, nici un curent din cele care au străbătut epoca nu și-l poate revendica în întregime. Poetul, prozatorul, dramaturgul, memorialistul, epistolierul a lăsat o operă literară unitară, dar de o mare complexitate, varietate și bogăție, străbătută de convingerile luptătorului angajat în împlinirea marilor idealuri ale epocii: Unirea și independența națională.

Literatura civică

„Om de atitudine civică, a negat răul (în diversele întruchipări), înțelegînd, în paralel, să afirme binele (în variatele lui ipostaze). Lumii supuse, viciată, retrogradă, demagogică, situată (ca în viziunea lui Tudor Vladimirescu) la antipodul intereselor colectivității naționale, îi opune (chiar dacă idilic) orizonturile neîntinate ale spiritualității rurale, iar prezentului decăzut — trecutul eroic ilustrat de patrioți ca Ștefan cel Mare sau Dan, căpitan de plai. Elogiind demnitatea, puritatea, frumusețea sufletului țărănesc, rezistența acestuia, bunul-simț, Alecsandri sublinia, prin replică, valori ce chezășuiau nu numai ideea de supraviețuire a unui neam peste care au trecut norii evocați în *Sentinela română,* ci și sentimentul acut că masele populare au, în ultimă instanță, cuvîntul hotărîtor, că ele reprezintă, prin inepuizabila aptitudine de a crea, de a depăși momentele de criză, de a înfrunta vicisitudinile, forța salvatoare. Configurată în doinele și cîntecele bătrînești, culese de poet din toate provinciile românești. (...) În anul revoluției însăși, cînd tipărește pe foi volante poema-manifest *Deșteptarea României,* căreia de peste munți, din Transilvania, Andrei Mureșanu îi va da, în *Un răsunet,* mobilizatoarea sa adeziune. În epoca exilului, cînd participă la adunarea populară de la Blaj, apoi în Bucovina și, în cele din urmă, la Paris, compunînd între timp *Hora Ardealului,* modificată peste opt ani, în *Hora Unirii,* redactînd alături de tovarășii săi de luptă *Prințipiile noastre pentru reformarea patriei,* scriind, ulterior, emoționanta elegie patriotică *Adio Moldovei.* În etapa furtunoaselor încleștări cu reacțiunea antiunionistă, scoate cea dintîi revistă avînd în titlul ei numele de azi al patriei — *România literară* (1855) — cu adeziunea condeielor reprezentative din toate provinciile și sărbătorește biruința națională de la 1859, sprijinindu-l pe Cuza. În perioada retragerii la Mircești, cînd dă luncii de pe Siret, în ciclul *Pastelurilor,* nimburile unui peisaj încîntător, istoriei strălucirile epopeice din *Dumbrava Roșie* și *Dan,căpitan de plai,* iar lui *Peneș Curcanul* și sergentului din *Ostașii noștri,* însemnele de simbol ale eroismului. Dincolo de stimulii particulari sau de laitmotive, vreme de o jumătate de veac Alecsandri a conferit ideii de poezie semnificații militante, tonalități nu o dată agitatorice.“ (Martin, A., *M.,* p. 131—133).

Sensul festiv

„Credem că, mai înainte de orice, destinul particular al poeziei lui Alecsandri e dictat de rațiuni generale și obiective, ținînd de întreg procesul de dezvoltare a versului românesc. El rămîne, în primul rînd, poetul

Scanned with OKEN Scanner

momentului festiv al poeziei noastre, al unui început pe care împrejurările istorice şi procesul de alcătuire a spiritualităţii româneşti exprimată în limbă l-au voit sub semnul luminii şi armoniei, prin victoria asupra negurei şi misterului. Preţuim deci şi apreciem ca o trăsătură de permanenţă din aerul sărbătoresc al poetului nu un ornament sau altul al recuzitei idilice, nici măcar această recuzită în întregimea sa, ci atitudinea generală, unghiul pe care poetul şi l-a ales în raport cu viaţa, într-un cuvînt lirismul său, e adevărat, unul festiv şi chiar convenţional dar prin aceasta cu nimic mai puţin sincer. Şi pentru că am folosit cuvîntul *ales,* vom spune că, dacă poetul însuşi este autorul unui act deliberat şi conştient de alegere, nu vom putea lăuda îndeajuns inspiraţia sa, atît pentru că a intuit spiritul şi cerinţele epocii, cît şi pentru că s-a intuit pe sine. Deşi dezvoltată pînă la un punct în forme neconcludente, despre poezia lui Alecsandri se poate spune cu toată siguranţa că reprezintă tocmai ceea ce a fost necesar să fie şi ceea ce a avut posibilitatea să fie. Ea reprezintă rezultatul, pe măsura profundităţii şi execuţiei artistice dictată de împrejurări, al primului contact liric de amploare al spiritualităţii româneşti cu mediul extern (înţelegînd prin aceasta solicitările tematice de orice fel) şi cu sine însăşi. Iar zodia festivă a acestui prim contact (festivă în profunzime, după cum precizasem) a fost nu numai necesară dar din plin inspirată atît pentru moment cît şi pentru om. Căci lirismul aşa-zis sărbătoresc al lui Alecsandri transcrie tocmai exultanţa firească, în registrul reacţiilor noastre sufleteşri caracteristice, a acestui prim contact, stare sufletească unică ce şi-a găsit în el pe unicul cîntăreţ. Iar importanţa lui ca poet este pe măsura modului în care a răspuns acestei chemări." (Tomuş, *15* p.. 6—7).

Un tip autohton

„Fiindcă scriitorul a fost de-o fecunditate uimitoare şi fiindcă n-a avut temperament complex, s-a desfătat, aş zice, mai curînd, s-a distrat, cu cele mai variate alcătuiri: a cules şi prelucrat poezia populară şi a imitat-o în *Doine;* a versificat, cu uşurinţă, legende şi balade fantastice, din izvor folcloric; a suspinat şi a ciripit erotic, afectat de iubirea romatic trăită şi tot romantic încheiată pentru Elena Negri; a desfăşurat exerciţii retorice în jurul marilor momente istorice şi a omagiat, fără suflu poetic, eroismul «ostaşilor noştri» în războiul pentru independenţă; a notat graţios aspecte din natura ţării în *Pasteluri;* a compus numeroase jocuri dramatice, de la «canţoneta» sau «cîntecelul» naiv şi pitoresc, pînă la comedia socială, comedia de caracter, dramă socială şi istorică; a încercat nuvela romatică, patetică şi melodramatică, şi proza memorialistică, fie de interes istoric, cum sunt referatele litere despre misiunile lui diplomatice, fie de agreabil impresionism, cum sunt impresiile de călătorie în ţară şi peste hotare.

Alecsandri s-a risipit cu dărnicie, a fost necontenit prezent în scrisul a unei jumătăţi de veac şi a umplut un spaţiu istoric literar cu opera lui diversă, cu preocupările ei multiple, făcînd din literatură o profesie; dacă

Scanned with OKEN Scanner

nu în sensul ei de azi, de a-şi trage existenţa din scris, în sensul ideal al veacului trecut în cultura noastră, de a se dărui unei înclinaţii aducătoare de prestigiu şi glorie. (...)

Înclinăm a crede astăzi că Alecsandri nu aparţine nici tipului romantic, nici tipului clasic; el este mai curînd un tip autohton, de simţire idilică şi graţioasă, de lirism senin şi uşor, de o anume contemplativitate etnică, încadrată şi în limitele temperamentale ale scriitorului şi între condiţiile fizice şi sufleteşti ale unui peisagiu; aş fi înclinat să vorbesc de Alecsandri, mirceşteanul, nu numai ca expresia poeziei descriptive a luncii familiare pe care a cîntat-o, ci ca expresia unui mod de simţire potolită, de senină visare, de optimism amabil, de un epicureism sentimental, nu un epicureism de înţelept cărturar şi nici de senzualutate horaţiană. Lirica lui Alecsandri este o efuziune de bună dispoziţie morală, fie că se exprimă erotic, bucolic, prin visare contemplativă, sau chiar prin un anume exotism al prozei lui sprintene, spirituale şi cursive." (Constantinescu, *S.*, I, p. 20—23).

Otium

„Răgazul contemplativ — ceea ce latinul numea *otium* — este însuşirea cea mai originală a operei lui Alecsandri. Faţă de spectacolul acestei lumi situaţia lui Alecsandri este aceea a unui contemplator. Există însă şi o altă atitudine posibilă. Aceasta din urmă constă din însufleţirea acestei lumi, din impregnarea ei cu substanţa vie şi palpitantă a personalităţii noastre dramatice.

Şi aceasta este atitudinea lui Eminescu. Pentru poetul al cărui tip a fost denumit «simpatetic» lumea este un organism viu vibrînd în toate amănuntele, o orgă uriaşă din care se înalţă o gravă melodie; mai mult, el este o veşnică problemă fără soluţie precisă, enigma seducătoare care te pierde sau te mîntuie. În acest chip îi apare lui Eminescu lumea. Altfel lui Alecsandri.

Pentru Alcesandri lumea este în primul rînd *aspect:* apariţie nezărită ochilului atent şi minţii curioase. De aceea Alecsandri se realizează mai ales în balade, în legende şi în pasteluri. Căci în balade şi legende poetul nu participă cu intensitate la subiectul său, ci îl menţine oarecum în depărtare, rezervîndu-şi o perspectivă contemplativă, iar în pasteluri — în acelea ale lui Alecsandri, în special — natura este fixată ca aspect cu mijloacele fragede ale unei palete delicate." (Vianu, *O.*, II, p. 31).

Autenticul Alecsandri

„Naturaleţea lui, faconda şi spontaneitatea spiritului său apar nealterate în proza şi în corespondenţa cu prietenii şi cunoscuţii, în atîtea pagini ce prevestesc calităţile majore ale povestirii româneşti. Aici e Alecsandri întreg, nedisimulat sub nici o poză estetică, nepăsător la canoanele

Scanned with OKEN Scanner

compoziţiei, dînd frîu liber fanteziei şi amintirilor, alternînd timbrul glumeţ cu cel grav, îndrăgostit de concret şi de culoare, de anotimpul solar şi de priveliştea cîmpenească, mînat de neastîmpărul său cînd spre cerul italic al povestirii romantice (ca în *Buchetiera de la Florenţa),* cînd spre viziunile geologice autohtone din *O preumblare prin munţi,* spre peisajele calcinate ale Gibraltarului, sub soarele torid de la Tanger şi Tetuan, sub umbrarul misterios al Spaniei, în lumea exotică a Africii de Nord, în griurile Londrei, sub sita ploii, la Borsec, în goana fantastică a «malpostei», în lumea de legendă a «muntelui de foc», în saloanele Tuilleriilor lui Napoleon al III-lea, la poalele Munţilor Madras sau în decorul Iaşilor anului 1846. Peste tot, arta lui de gravor, peisagist sau evocator, darul său epic atît de modern prin capriciul povestitorului spiritual, îndrăgostit de digresiune, reconstituie prezenţa vie a unui erou romantic fermecător.

În *Balta albă* sau în *Istoria unui galbîn şi a unei parale,* în călătoriile şi misiunile sale diplomatice (cu arta desăvîrşită a portretizării şi evocării celor mai diferite peisaje), e o savoare care desfată şi azi. O regăsim, cu aceeaşi intensitate, în *Ovidiu* şi, mai ales, în *Fîntîna Blanduziei,* a căror arhitectură elegantă a fost asemănată cu graţia coloanelor ionice... Dincolo de meritele ce i le conferă istoria literară în toate capitolele unei activităţi prodigioase, aceste opere semnifică mai mult. Ele fac ca Alecsandri să nu fie, pentru cititorul actual, doar un nume glorios al literelor române, doar un nume aparţinînd trecutului, ci — cum spunea E. Lovinescu — şi «o realitate sufletească».“ (Zaciu, *M.g.* p. 17).

Comedia vremii

„Datorită caracterului natural al talentului său, şi organicităţii neştirbite a alcătuirii sale sensibile şi morale, Alecsandri a izbutit să unească perfect în lucrările lui dramaturgice de actualitate, ideologia-i răspicat formulată în textul proclamativ de la 1848, *Protestaţie în numele Moldovei, a Omenirii şi a lui Dumnezeu,* cu extraordinara înţelegere a valorilor estetice ale limbii vorbite în epoca în care se plămădea, se manifesta revoluţionar şi se realiza practic acea ideologie. Pe cînd versurile din *Comedia vremii* şi proza din *Două sute de galbeni sau păhărnicia de trei zile* se citesc concesiv, cu recurs la afectele pios estetice, lectura comediilor lui Alecsandri rămîne irezistibil simpatică, şi te absoarbe în universul propriu al societăţii româneşti de la jumătatea secolului trecut, care dă nespus de vivace glas arhaismelor populare, vocabulelor lăsate spre trecătoare păstrare de ocupaţiile străine în principate, bonjurismelor şi aberaţiilor latiniste. Ca şi Caragiale, al cărui comic esenţial şi drastic se trage foarte vizibil din comicul bonom dar ideologic pigmentat al înaintaşului său (de care pe autorul *Scrisorii pierdute* îl leagă aceeaşi continuitate ca şi în cazul lui Eminescu, pe linia poeziei romantice), un Caragiale aplicîndu-şi spiritul asupra colectivităţii contemporane labil burgheze a Regatului, Alecsandri cuprinde, contemporan, colectivitatea stratificată în destrămare a perioadei Regulamentului organic şi cea a Unirii. Boieri luminaţi şi boieri reacţionari, veroşi, arivişti răsădiţi de Fanar (Ciocoi noi) şi tineri patrioţi şcoliţi

Scanned with OKEN Scanner

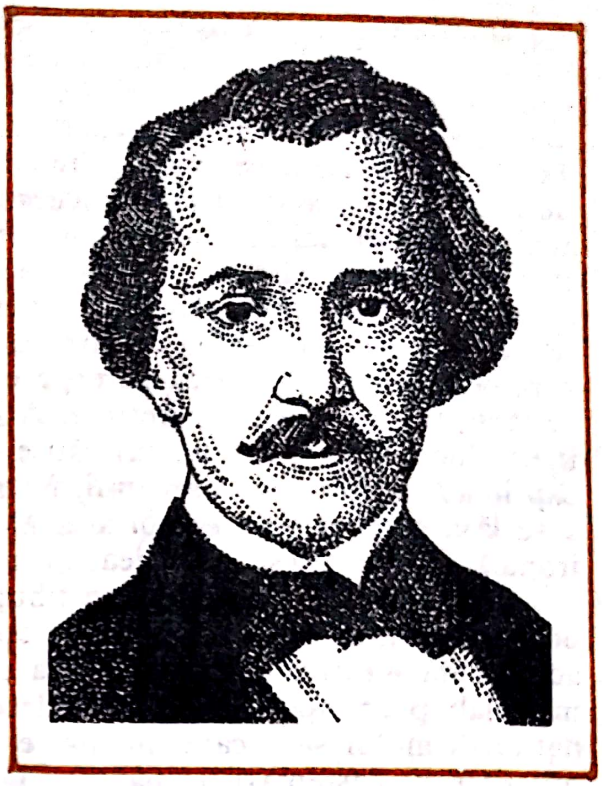
în apus («duelgii», «guleraţi», «pletoşi»); răzeşi, ţărani mizeri şi intruşi turci, ruşi, evrei, greci, toţi cu graiul lor neaoş ori inadaptabil, alcătuiesc o lume pestriţă şi mobilă, cele mai adeseori balcanică (în *Sgîrcitul risipitor, Agachi Flutur, Millo director* şi *Cinel-Cinel,* care se petrec în Valahia, limba se epurează). Suntem de fapt, social, într-o lume ce se depărtează treptat de straiele lui Andronake Tuzluc şi Dinu Păturică, pentru a se apropia vertiginos de cele ale lui Dinu Murguleţ şi Tănase Scatiu, dar în care îşi trăiesc tinereţea un Agamiţă Dandanache, un Trahanache, şi se pregătesc să apară Caţavencu şi Rică Venturiano (lipseşte, semnificativ, mahalaua), delirul electoral fiind bine reprezentat de «ultra-demagogul» Clevetici, care vrea «respeptul Convenţiunii cu condiţiune de a fi schimbată în totul». Marea distanţă dintre vorbirea vioi bătrînească a jupînesei Bălaşa din *Drumul de fier,* aceea îngrijit modernă a Gahiţei Rosmarinovici din *Iorgu de la Sadagura,* aceea prea cochet franţuzită dar proprie a contesei de Pupăzămberg din *Sgîrcitul risipitor* sau aceea drăgălaş prăpăstioasă a cucoanei Chiriţa, indică gama simţului comic al creatorului acestor personaje." (Negoiţescu, *A.,* p. 65—66).

Valori perene

„Poate că cea mai durabilă parte a operei lui Alecsandri este aceea în proză. Scutit de risipa de silabe şi de obligaţia gravităţii lirice, scriitorul îşi revarsă, slobod de a divaga, toate dorurile: umor, pictură, înlesnire orientală de povestitor. El n-are invenţie, de aceea în substanţă toate naraţiunile sale sînt jurnale de călătorie. Genul era la modă atunci, ilustrat de Chateaubriand şi de Lamartine. Dar lui Alecsandri îi lipseşte sentimentul geografic, marea evocarea romantică. Ochiul lui e al unui observator pasionat de detalii inedite, al unui reporter superior, care surprinde exoticul fără a transfigura. Călătoriile lui urmează spiritul acelora ale lui Al. Dumas, foarte gustate atunci, imitate de Ed. About. Călătorul are o predispoziţie statornică, de categoria spiritului critic, de a nota grotescul şi pestriţul, fără a strica imaginea de studiu a tabloului, o pretenţie de «humour» flegmatic." (Călinescu, *I.l.r.,* p. 284)

Scanned with OKEN Scanner

Grigore Alexandrescu



S-a născut la Tîrgoviște, nu se știe precis cînd (22 ianuarie 1819 sau 22 februarie 1814) și a murit la București (22 noiembrie 1885). Studiile și le-a început în limba greacă, familiarizîndu-se cu textele clasice. Rămas orfan de amîndoi părinții, ajunge la București, mai întîi elev eminent la școala lui J.A. Vaillant, apoi la colegiul Sf. Sava. Trăiește sub protecția mai multor familii boierești, inclusiv a domnitorului Gh. Bibescu. Împreună cu Ion Ghica, prieten din anii școlarității, ori însoțind pe Gh. Bibescu, a făcut călătorii prin țară, deosebit de importante pentru geneza cîtorva dintre operele sale. Funcțiile ocupate sînt în general mărunte, scurt timp e totuși director al cultelor (1859). S-a căsătorit tîrziu, în 1860, ca la scurtă vreme să fie lovit de o boală mintală cu rare momente de lucidi-tate.

A publicat cinci volume de versuri, între 1832—1863 (ultimele trei adăugînd mereu inedite la poezii publicate în primele două volume), un memorial de călătorie și cîteva traduceri ori imitații după Florian, Voltaire, Tasso etc.

S-a impus ca poet, compunînd în două registre lirice. A fost, pe de o parte, un liric elegiac, cultivînd meditația, pe motive preromantice ori romantice, iar pe de altă parte un poet satiric, important autor de epistole, satire, dar mai cu seamă de fabule. E socotit pînă astăzi cel mai mare fabulist din literatura română. Are, urmînd aceste două registre, puncte de contact cu poezia lui Young, Byron, Lamartine, dar și cu La Fontaine și Florian. O sinteză, deci, de romantism și clasicism, după moda vremii, dar și reflex al culturii sale. Îl completează foarte bine pe V. Alecsandri, acoperind toate speciile liricii preeminesciene. Dar ca structură sufletească, a fost opusul acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

Didacticism funciar

„Spiritul său era prin excelenţă didactic. Cînd Alexandrescu spune: «sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lîngă neapărata condiţie de a plăcea, condiţie a existenţei sale, este datoare să exprime trebuinţele societăţii şi să deştepte sentimente frumoase şi nobile, care înalţă sufletul prin idei morale şi divine», el nu repeta simplu o formulă a doctrinei clasiciste; ci îşi mărturisea însuşi temperamentul său literar. Pînă şi în erotica lui, altminteri neglijabilă, el strecoară bucuros idei generale. În faimosul vers: «Şi *stăpînim* durerea care pe om supune», Alexandrescu a dat, fără să vrea, formula firii sale întregi. A fost un stăpînit şi, probabil, stăpînirea îi era lucru firesc; tot scrisul său e stăpînit, vorba lui e întotdeauna clar exprimată; lirismul aproape nul; iar singurul sentiment de care nu se sfîşie a se lăsa stăpînit e *îndeosebi* acel al umanului. Atitudinea lui e indulgent ironică, şi-i e firesc a vedea în urîciunile omeneşti partea poznaşă.

Ca material ideologic contribuţia lui Gr. Alexandrescu mai aduce şi un pesimism, acordat, în tonul decepţiei; la dînsul evocarea trecutului este accentuată melancolică. Aşteptarea unui viitor mai bun e la Alexandrescu mai slab pronunţată decît la predecesorii săi. Aceasta schimbă şi nuanţa naţionalismului său, care nu mai e elementar şi candid, cum era la mai toţi literaţii deşteptării româneşti. Iar în celebra satiră adresată *Spiritului său,* Alexandrescu ia hotărît poziţia intelectualului modern, în dezbinare, sau chiar în revoltă, faţă de banalii care formează publicul. La Alexandrescu auzim chiar pe cucoana mare şoptind vecinei, la masa de whist: «A! ce nenorocire — *ma chère,* ce idiot!» Iar spiritul poetului, calificat de idiot pentru ignoranţa lui cartoforicească, îi răspunde consolator:

«Dar cărţile cu mine nu pot să se împace,/ Mai lesne pot o spune hoţiile armate/ La zece tribunale sub nume de dreptate,/ Mai lesne pot să număr pe degetele mele/ Cîţi sfinţi avem pe lună şi cîte *versuri rele.*»

Alexandrescu îşi face, cum vedeţi, *bucuros ocazie* de a lovi şi mediocritatea literară a timpului său.“ (Zarifopol, *P.al.,* II, p. 102—103).

Structura clasică

„Grigore Alexandrescu e el însuşi în poezia de conţinut etic. Poet al dezinteresării, al altruismului, al binelui public, cînd se dezbară de suferinţele insuficient patetizate, ca şi de temele lirice convenite, îşi regăseşte tonul cu adevărat propriu, ca acela din *Rugiciunea,* din *Anul 1840,* din fabule şi mai ales din epistole şi satire.

În aceste produceri didactice, poetul îşi învederează o mai statornică afinitate cu clasicismul, decît cu romantismul francez; sau dacă acesta din urmă i-a servit ca model pentru stimularea crizelor sale afective, în dezolare şi imprecaţie, celălalt i s-a potrivit în structura sa permanentă, de naţionalist şi de observator. Grigore Alexandrescu nu e un adevărat temperament dual, oscilînd între cei doi poli ai axei sale morale; liricul la el e

Scanned with OKEN Scanner

accidental, am spune chiar nesubstanţial; didacticul, în cea mai înaltă expresie a cuvîntului, e permanent şi caracterizant. Poetul nu-şi găseşte nicăieri tonul just, ca în epistole şi satire, unde-i recunoaştem unicitatea prin judecată, bun simţ, bonomie, îngăduinţă, incisivitate nerăutăcioasă, în numele adevărului, iar nu al patimii. Fără alternanţa de poezie siderală şi de prozaism pedestru, în mod eminescian, Grigore Alexandrescu făureşte versul din *Scrisorile* lui Eminescu:

«Sînt încredinţat c-ai rîde, cînd vr-odată ai putea/ să mă vezi umblînd pe cîmpuri, rătăcit cu muza mea/ Şi rimînd cîte-o idee, cîte-o rimă, un cuvînt,/ Cînd p-în lună şi p-în stele, cînd pe cer şi pe pămînt,/ Iar din gropi nici că e vorbă, căci în cîte-am căzut eu,/ Căutînd cîte-un fraz nobil, ştie numai Dumnezeu./ Nu gîndi cu toate-acestea cum că mă gătesc să cînt/ Slava vremilor trecute, veacuri care nu mai sînt,/ Sau să laud pe vitejii fii ai vechii libertăţi» etc. *(Epistolă familiară d-lui col. I. Cîmpineanu)*". (Cioculescu—Streinu—Vianu, *I.l.r.m.*, p. 46—47).

Influenţe romantice

„Într-o parte a ei, poezia lui Alexandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi, «Meditaţia», «reveria», «armonia» în natură, religiozitatea, «rugăciunea», oceanele, imensităţile, sunt ale poetului francez. Cîteodată viziunea capătă un aer ceţos ossianesc şi recitaţia o hohotire byroniană. Toate acestea se găsesc însă, muzicalizate, şi la Lamartine. Azi schimbarea gustului a stins strofele lui Alexandrescu şi ochiul e jignit de impuritatea vocabularului. Totuşi, aşezîndu-ne în timp romantic, descoperim la poet tehnica marilor solemne instrumente muzicale, înaltul hieratism al melancoliei.

Sub cerul plin de făclii, meditativ ca o piramidă, poetul îşi simte sufletul înălţîndu-se pe aripi de flăcări:

«Aici p-aste ruine cu mîndre suvenire/ Privesc cum orizonul se umple de făclii,/ Cum luna în trecere s-arată să inspire,/ Gîndiri religioase l-ai lui Apolon fii.// (...) Ai mei ochi se preumblă pe dealuri, pe cîmpie,/ Al meu suflet se-nalţă pe aripi de-un foc sfînt,/ În zboru-i se ridică la poarta de vecie/ Căci nici o legătură nu are pe pămînt.»

Totul e privit în proporţii infinite. Scena cu lună e «colosală», mormintele sunt «monstruoase», umila cîmpie a Brăilei ia imense perspective sahariene:

«Ce netedă cîmpie! Cum ochiul se uimeşte!/ Ce deşert se arată, ori încotro priveşti!/ Întinsa depărtare se pare că uneşte,/ Cu ale lumei margini, hotarele cereşti». (Călinescu, *I.l.r.*, p. 149—150).

Stilul ornant

„Lucrurile, ideile, scrisul însuşi au valoare numai de la un anumit grad de frumuseţe a frazei. Cînd n-au, poetul trebuie să le-o dea. Menirea

Scanned with OKEN Scanner

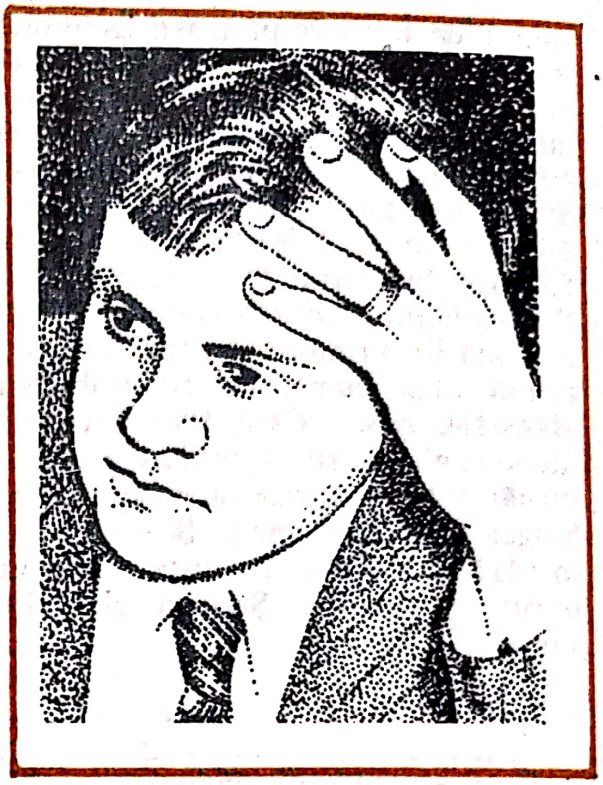
poeziei este să fabrice asemenea atestate de nobleţe a cuvîntului. Preţuirea lui Grigore Alexandrescu pentru Iancu Văcărescu, contemporanul său, de aici vine: autorul *Primăverii amorului* ştie să fie înalt cu claritate, simplu cu distincţie şi mai ales: «care lucruri nici de sine *ştii să le măreşti frumos*» (s.n.) Aşadar, *a mări frumos* este scopul unui poem. Heliade, avînd idei oarecum asemănătoare despre actul de a scrie, evadează în spaţii uranice. Alexandrescu, spirit eminamente didactic, reduce totul la o ierarhie a adjectivelor. «A mări frumos» este a împodobi o abstracţiune cu altă abstarcţie, mai mare: *adînc, colosal, măreţ,* ca şi cum adîncime, măreţie, colosal ar sugera, prin ele însele, senzaţia de adîncime, măreţie...

Stilul acesta ornant se poartă în epocă. Grigore Alexandrescu îl dichiseşte mai mult decît alţii şi crede cu mai mare tărie că perfecţiunea formală a versului poate să dea grandoarea ideii. Are credinţa, după exemplul clasicilor, că la originea unui bun poem stă un îndelungat efort de cizelare a versului. Alexandrescu este cel dintîi poet român care are, pe de-a-ntregul, o conştiinţă artizanală. E un *poeta faber* cu mentalitatea şi mijloacele de expresie de la 1840. (...)

A osteni, a lucra, a îndrepta, a preface sînt verbe ce se repetă în artele lui poetice *(Epistolele). Verbele ar putea fi transcrise într-o figură retorică: aceea a desăvîrşirii:* travaliul lent, obsesia gramaticii, iluzia perfecţiunii. În acelaşi timp: figură a sterilităţii (prin frînarea posibilităţilor de invenţie în poezie). Alexandrescu crede că «osteneala şi răbdarea pot orice dobîndi». El pune *stilul* înaintea *talentului.*" (Simion, *D.p.*, p. 111—112).

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Alexandru



S-a născut la 25 decembrie 1941 în localitatea Topa Mică (jud. Cluj), într-o familie de țărani, copilărind într-o atmosferă de respect pentru datini. A studiat la Cluj (Liceul „G. Barițiu" și primii ani de facultate), apoi la București, unde a absolvit Facultatea de filologie (1968). Studii postuniversitare în Germania, cu preocupări pentru filozofie, teologie, filologie clasică (greacă, ebraică), istoria artei. Doctoratul în filologie cu teza *Patria lui Pindar și Eminescu* (1973). Funcționează ca asistent la Universitatea București.

Poezia, de factură tradiționalistă, evoluează de la o stare de frenezie în fața miracolelor descoperirii lumii și a sinelui (vol. de debut *Cum să vă spun*, 1964), la un expresionism pe urmele lui L. Blaga (vol. *Viața deocamdată*, 1965 și *Infernul discutabil*), ancorînd apoi în „Pustie", un teritoriu al ascezei, singurul posibil pentru trăirea unor revelații spirituale (*Vămile Pustiei*, 1969), pe care le va celebra, odată descoperite, într-o impunătoare suită de imnuri: *Imnele Bucuriei* (1973), *Imnele Transilvaniei* (1976), *Imnele Moldovei* (1980), *Imnele Țării Românești* (1981). S-a impus ca un autentic poet imnic în literatura noastră.

A mai publicat volumul de eseuri *Iubirea de patrie* (1978); a tradus *Cântarea Cântărilor* (1978) și *Ode* de Pindar (1976—1979).

Viziunea originarului

„Viziunea la care aspiră poetul se încorporează în substraturile unui univers *în statu nascendi*, philippidian: «Din vîrful unui munte otrava

unui rîu/ Încet se picură-n eternitate/ Şi stelele uriaşe se-nchegau/ În dorul luminilor crăpate. (...)/ Pe-un cîmp enorm un foc şi-n jurul lui/ Cîteva vase casnice cu oase/ Amirosind a zei şi a trecut/ Pe care cine ştie cine le uitase.» O glacială solitudine geologică, de o augustă simplitate, trimite mereu (aci în timbrul lui Doinaş) la un început impersonal: «Iată azi apele s-au retras/ Au rămas numai acele stînci vineţii/ Pe care ni se usucă timpurile/ Vechi şi tîrzii. (...)// Acei peşti străvezii ce ne-avăţau/ Salturile în eternitate/ Iată-i aleargă fluturi uscaţi/ Pe cîmpii îngheţate». Primordialul mediu acvatic naşte un schematism edenic: «Şi din zbuciumul mării/ Primordiale apar întîiele ţărmuri neînchipuite». (...) Devenirea e însă, după cum fulgurant stabileşte poetul, o inexistenţă: «Mamă şi fiu. Haos şi-o bază/ Care devin într-una şi nu sînt». Ea se traduce (simbolic) într-o animalitate sumbru-rapace, într-o implacabilă efervescenţă nocturnă: «Ochiul amar la margină ajuns/ Îl soarbe baza nopţilor primare/ Sîngele-cruce s-a trezit/ Şi vulturul zvoneşte vînătoare (...)// Buhele fierb în văgăuni adînci/ De-atîta vreme nu mai ştie nime/ Că-i miez de noapte pururi şi s-aud/ Şoareci rozînd în pustiime».“ (Grigurcu, *P.r.*, p. 179—180).

Tragicul existenţial

„Vizionară e la Ioan Alexandru facultatea de a surprinde zbuciumul tragic, neistovit, al viului în univers. Toate comunică în aceste nesfîrşite urzeli şi destrămări enigmatice, huma şi carnea, sărurile şi ierburile, întunericul şi seminţele, fîntînile şi cerul, broasca ţestoasă şi polul magnetic al pămîntului, laptele şi stelele, coama cailor şi plopii. Sentimentul nu ni se comunică atît metaforic, cît prin sugestia felului cum îşi săvîrşesc neostenite în juru-ne chemările vieţii şi morţii. De dorul bărbaţilor duşi, femeilor le cresc aripi şi «pleacă-n zori în stoluri (...) spre cîmpuri uriaşe.» «Ceasul fierbe pe masă», zăpada naşte din «burta verii»; «albinele se-mpreună de moarte în stup»; «cînd e plin cimitirul ochi de la un cap/ la celălalt se reia totul de la început;/ groapa bunicului meu peste groapa străbunicului meu,// Tatăl meu peste bunicul meu/ şi tot aşa vechiul primar/ peste străvechiul primar — vechiul popă/ peste străvechiul popă,/ vechiul sat peste străbunul meu sat.// La margine cresc pruni şi meri/ şi se văd flori mirositoare,/ aburul lor pătrunde în lucruri/ pînă departe» *(Ca în paradis).*“ (Crohmălniceanu, *P.n.*, p. 107).

Un univers rural

„Rădăcina ţărănească a poetului e în modul cel mai hotărît subliniată, în mai toate poemele, cu o notă specială în *Cosmosul meu*, artă poetică de-un orgolios naturalism. Ioan Alexandru readuce în poezie păşunea cu arborii străvechi şi roiurile de furnici, murii copţi, lanurile în pîrg,

Scanned with OKEN Scanner

ciurdarii visători, cu speciile variate de flori şi ierburi ce cresc pînă la burta cailor, etc., arătînd o gravă nepăsare pentru opiniile curente ce resping o astfel de figuraţie lirică. El vrea să dovedească faptul că se poate face o poezie modernă (o poezie «metafizică» — luînd termenul în accepţiunea mai veche) din observarea mecanismelor lumii fenomenale. Iarba, bivolul, ciurdarul, pomul pot constitui *obiecte* lirice, pentru că ele figurează un raport cosmic. Poezia nu este decît o încercare de a trece prin coaja acestor lucruri derizorii spre a intui «spiritul» ce le acordează la mecanismul universal. Poemul se întoarce în final spre o metaforă delirantă a participării la viaţa materiei:

«Bivolul meu aici să se hrănească./ Fulgere lungi de caracatiţe/ spuzate/ în ochii lui cu timpul s-ar depune/ aşa cum soarta farurilor în zăpuşeala mării./ Cînd seceta va bate în pămînt,/ ţăruşi de sare şi pe piatră mută/ răgind bivolul meu/ să-mi spargă-n coarne pieptul cu fîntîni/ şi-n hohote să năvălească-n mine.»" (Simion, *S.r.*, I, p. 226—228).

La izvoarele imnului

„În esenţă, poezia redevine pentru Ioan Alexandru inspiraţie şi har. Ea cîntă, astăzi cînd modernii au pierdut în bună parte sentimentul sărbătoresc al lumii. E un mod de a-l scoate pe om din singurătate şi din uitare şi de a-i reda fiorul eternităţii. Alexandru vrea să schimbe poezia, căutînd obîrşiile cîntecului. Vrea să o resacralizeze. Poetul este «alesul» unei colectivităţi căreia îi slăveşte eroii şi îi «prezice» viitorul. Desluşim aici ecourile orfismului antic căruia îi sînt asociate încă multe alte experienţe livreşti, care au lucrat atît de contradictoriu şi de derutant asupra personalităţii poetului. Prin urmare, un sens rapsodic încearcă să confere Ioan Alexandru creaţiei, căutînd în numele unei colectivităţi «străvechi», al cărei profet şi depozitar de înţelepciune se consideră. În perspectiva istoriei literare, el îi aminteşte astfel pe George Coşbuc şi Octavian Goga, ca atitudine generală, dar ca voinţă de refacere a unei arhaităţi autohtone «bisericite», poetul continuă programul tradiţionaliştilor interbelici, Blaga, Pillat, Voiculescu, lipsindu-i însă rafinamentul acestora." (Poantă, *R.*, p. 217—218).

Scanned with OKEN Scanner

Dimitrie Anghel

Născut al 16 iulie 1872, comuna Cornești, județul Iași, a murit în 13 noiembrie 1914 la Iași ca urmare a unei tentative de sinucidere provocată de un acces de gelozie. Tatăl a fost arendaș și moșier, mama, grecoaică, i-a transmis fizionomia și sensibilitatea mediteraneană. Studii gimnaziale și liceale la Iași, întrerupte însă. Se apropie de mișcarea simbolistă și debutează (1890) la „Copntemporanul". Călătorii în Europa. Stabilit o vreme la Paris, intră în contact cu cercurile modernismului plastic și ale simbolismului literar. Revenit în țară (1902) lucrează ca funcționar de stat, colaborează la „Adevărul", „Adevărul literar și artistic", „Lumea nouă", „Viața", etc. Colaborator, apoi redactor, membru în comitetul de direcție (1906—1908) al „Sămănătorului". Primul volum tipărit (1903) este o traducere din Paul Verlaine, cu versuri originale debutînd în volum prin *În grădină* (1905), poezie a florilor cu inflexiuni simboliste prelucrate conform structurii sale artistice. *Fantazii* (1909) aduce versuri pe aceeași temă și în aceeași manieră, în plus o tematică a decorului citadin, a perisajului marin. Volumele de proză — *Cireșul lui Lucullus* (1910 — colaborare cu Șt.O. Iosil), *Portrete* (1910 — tot cu Șt.O. Iosif), *Fantome* (1911) etc., conțin schițe evocări, portrete pe linia estetizant-simbolistă a lui Macedonski. Împreună cu Șt.O. Iosif publică și *Caleidoscopul lui A. Mirea* (I, 1909; II, 1910), înregistrări poetice de nuanță ironic-parodică ale experienței cotidiene sau *Legenda funigeilor* (1907), teatru poetic.

Selecțiuni simboliste

„De la simbolism, Anglel a luat, în faza dintîi a evoluției sale lirice, preocuparea «armoniei intime», așadar, intimismul muzical, prin instru-

Scanned with OKEN Scanner

mentul unei fluidităţi largi, de cantilenă şi litanie; corespondenţe sufleteşti, din poemul *În Grădină,* derivă de asemenea din simbolism iar cînd traduce din Verlaine, Anghel alege acele poeme de tonalitate minoră, cu răsunet afectiv. Poetul *Fantaziilor* se foloseşte de simboluri, îşi intelectualizează simţirea, îşi primeneşte lexicul, năzuieşte către sonoritate, caută rimele rare, respingînd însă versul liber, asonanţele şi alte procedee formale simboliste. (...) Cu discreţia aristocratică a temperamentului său, poetul fantezist a ales din simbolism ceea ce i-a convenit; inspiraţia mediteraneană, limpede şi calmă, iar nu ceţurile celtice; notaţia intelectualizată, impresia poetică îndrăzneaţă, simbolul, în locul confesiunii directe — într-un cuvînt libertatea şi varietatea de inspiraţie; dar nu şi-a însuşit niciodată versul liber şi asonanţa, rămînînmd legat de metrica regulată (iar funambulescul rimei i s-a propus prin admiraţia faţă de poemele dramatice ale lui Edmond Rostand)." (Cioculescu, *D.A.,* p. 105).

Corespondenţe

„Anghel porneşte de la o temă, care e la punctul de plecare o curată abstracţiune, şi o comentează metaforic pînă la epuizarea tuturor relaţiilor cu putinţă. Imaginile formează însă o reţea organică a cărei funcţie este de a revela corespondenţele oculte între toate părţile lumii. Poemul cel mai izbutit, plin de superbe versuri şi de apropieri, este *Cîntecul greierului,* în care nu se face deloc descripţia insectei, ci se studiază raporturile între această formă minusculă şi durabilă cu întreg cîmpul cosmic, pînă la Facere:

Sunt poate milioane de ani de-atunci,-o, Soare/ De cînd tu cel ce astăzi urci bolţile de-azur/ Erai de-abia o pată prin neguri călătoare,/ O forţă-n mers ce-şi cată o formă şi-un cuptor,// Aşa erai, dar dar timpul ţi-a modelat conturul/ Şi incendiul ce-n tine mocnea de veşnicii,/ Înflăcărat deodată a luminat azurul/ Şi ale mele negre şi mari melancolii.// Aşa erai pe vremea întîiei aurore,/ Pe cînd eu, negrul greier, rapsodul fără glas/ Ce te cînta-ntrunîndu-şi elitrelei-i sonore,/ Aşa am fost de-apururi şi-acelaşi am rămas.// Eu sunt întîiul sunet care-a trezit ecouri/ Făr-a trezi pe lume fiorul unei uri,/ Rapsodul ce-a rupt pacea înaltelor platouri/ Şi-a deşteptat vi-sarea funebrelor păduri." (Călinescu, *I.l.r.,* p. 611.).

„Anghel a fost întotdeauna ispitit să vadă în decorul natural corespondentul (sau reminiscenţa) unor produse artificiale, să împrumute, cu alte cuvinte, naturii caracteristicile mediului de cultură în care trăim. Iarba din livadă are mirosul «dulce» al unui «aşternut păstrat de zestre», o stea albă se desenează pe cerul matinal «ca pe o mătase decolorată», soarele oprit la orizont pare «o candelă între coloanele unui templu». Luna e o «oglindă», nuferii sunt «picuri de ceară», vîntul e parfumat «ca o năframă cînd o scuturi». (Horodincă, *D.A.,* p. 235.).

Scanned with OKEN Scanner

Metafora florală

„Modernul Anghel percepe prin intermediul inimii într-o stare de extaz patetic. Interpret rafinat, cu aplicaţie pentru sublimul odorifer, el relevă corespondenţe între psihologia umană şi regimul floral. Crinul, mărgăritarul, iasomia traduc în microparadisul grădinii senzaţia de eufo-rie, chiar dacă melancolia intervine. Procedeu fundamental: poetul con-templă o floare *(Măgheranii, Crizanteme)* apoi semnificaţiile sînt dilatate prin comparaţii simbolice:

«Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă;/ Parcă-mi arunc-o floare roşe o mînă albă de fantasmă,/ Şi-un chip bălan lîng-o fereastră răsa-re-n fulger şi se stinge...» (În grădină) (...)

„Nici unui alt poet din epocă nu-i convine ca lui Anghel verbul «a fanteza», chiar dacă lingviştii refuză termenul. Într-o *Fantezie* cu arome de parc vechi, «cu alei ude», «jocuri e apă» şi «miros trist de roze», se iveşte fantoma lui Hamlet la Elseneur. În *Umbre* se desfăşoară «dulcea fantasmagorie» a trecutului. Raportat la Renoir şi Luchian, pictori ai flo-rilor, Anghel li se alătură mai mult prin sugestie decît prin cromatică. In-fante cu «frumoase rochii», speciile sînt diferenţiate cu cîte un epitet mo-ral, iasomia fiind «sfioasă», romaniţa «rîzătoare», stînjerelul «visător«; ci-coarea are «privire omenească», crizantemele exală tristeţe, gherghina stă «rece şi nepăsătoare».“ (Ciopraga, *L.r.*, p. 343—344).

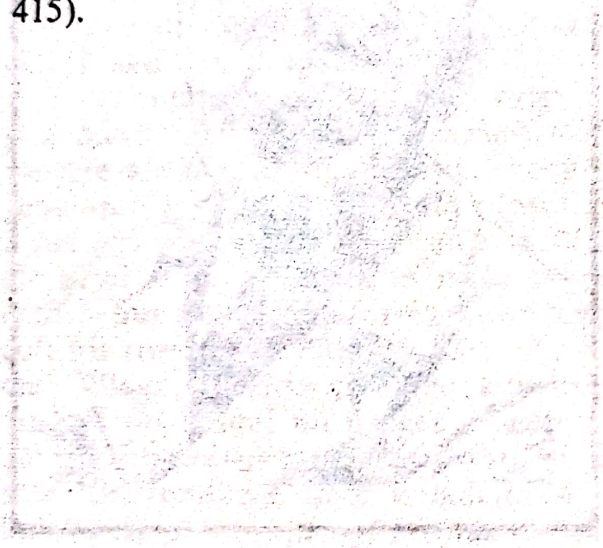
Proza poetică

„Proza lui D. Anghel e prin excelenţă poetică, însumînd amintiri, portrete, poeme, pamflete. Împreună cu Ştefan Petică, acest scriitor este unul dintre întemeietorii poemului în proză în literaturaa română. Poet al amintirii, înrudit întrucîtva prin sensibilitate cu Duiliu Zamfirescu, el în-vie, în *Fantome*, anticipînd pe I. Pillat, ambianţa casei părinteşti, umbra copilăriei, cu cerdacul ei sprijinit de stîlpi albi, ascuns după perdele de salcîm albastru, învie pînă la urmă toată atmosfera Iaşului de odinioară, tăcut, învăluit în miresme de tei şi salcîmi, adesea înfiorat de dangăt de clopote «clopote pentru moarte, clopote pentru dureri şi clopote pentru bucurii«) atît de stins încît pare un cîntec al liniştii. *Oglinda fermecată* ne introduce în plin vis, în fantastic, arătîndu-ne bunăoară pe un alter-ego al scriitorului, Enric, «culegătorul de stele căzătoare», ce voieşte să coboare cerul pe pămînt, ridicîndu-şi casă din sfărîmăturile de astre, şi care îşi sfîrşeşte existenţa între aceste fărîme lucitoare, «împrejurul cărora, vîntul, jucîndu-se, purta de ici-colo pulberea fină a atîtor universuri dispărute». În tot, proza lui Anghel e o lactee de imagini, un mozaic, în care fiecare piatră e aşezată cu preocupare de a face din ea un giuvaer.

Ca în versuri, D. Anghel este, şi în proză, un neodihnit producător de feerii. El ne transpune în feerie, şi cînd îşi evocă mama, venită «pe o

Scanned with OKEN Scanner

noapte dulce» din depărtate ţărmuri, «din fundul orizontului aceluia ce-l hotărăşte bine curbă a mării», şi cînd îşi aminteşte de «garda imperială», întîlnită, undeva, într-o pădure, demult («...Şi atunci, izvorînd de sub crengi, o întreagă armată în aurul finetelor, o lume întreagă de oameni şi cai, purtînd lumini pe dunga epoletelor şi pe tăiusul spezelor, umplu ... aul...») şi cînd descrie o grădină («Cireşii şi vişinii fulguiau şi ei, şi ca o plutire de fluturi albi rătăceau pretutindeni» — *Duşmanul)*". (Micu, *Î.*, p. 415).



Scanned with OKEN Scanner

Paul Anghel

Reporter, eseist, dramaturg, romancier, născut la 18 august 1931 în Răcătău (Bacău) într-o familie de învățători. Studii liceale la Bacău, apoi urmează Școala de literatură „Mihai Eminescu". Redactor la „Contemporanul", apoi redactor-eșef la „Tribuna României" (1972—1974). Debut editorial cu volumul *Șapte inși într-o căruță. Povestire dintr-o toamnă bogată* (1961), urmat de reportajele monografice *Victoria de la Oltina* (1961) și *Arpegii la Siret. Itinerar moldav* (1964). *Arhiva sentimentală* (1968) denotă un eseist remarcabil. Alte volume de eseuri și articole sînt *Convorbiri culturale, Efemeride, Recitind o țară* (toate din 1972), *O clipă în China. Eseu despre eternitatea culturii chineze* (1978). Debutează ca dramaturg la Cluj în 1968 cu drama istorică *Săptămîna patimilor* consacrată lui Ștefan cel Mare. Volumul *Teatru* (1972), premiat de Academia R.S.R., mai cuprinde piesa *Viteazul* (Premiul Uniunii scriitorilor). Din ciclul romanesc *Zăpezile de acum un veac* au apărut *Scrisoare de la Rahova* (Cartea a V-a, 1977), *Te Deum la Grivița* (a IV-a, 1978), *Noaptea otomană* (a III-a, 1979), *Fluviile* (a II-a, 1980), *Ieșire din iarnă* (I, 1981), *Noroaiele* (a IV-a, 1982). Este o frescă istorică, reconstituind pe multiple planuri și cu numeroase personaje atmosfera din perioada războiului pentru independență, subliniind condițiile dramatice ale unui popor silit să folosească sacrificiul eroic dar și inteligența în lupta sa dreaptă.

Diversitatea opțiunilor

„Paul Anghel reprezintă tipul scriitorului român fără o mistică a genurilor. Într-o epocă a specializărilor, într-o epocă a romanului și a litera-

turii tot mai mult profesionalizate, el trece dezinvolt de la un gen la altul cu uşurinţa şi aplicaţia unui artist renascentist. Din acest punct de vedere, pare un scriitor «anacronic». Debutînd ca poet şi reporter, Paul Anghel a abordat apoi frontal drama istorică, cucerind, prin *Săptămîna patimilor* şi *Viteazul,* o reputaţie bine meritată. Concomitent, s-a ilustrat ca eseist, susţinînd rubrici în periodice, scriind prefeţe la cărţi; a venit, adesea, cu noi puncte de vedere asupra clasicilor, cu interpretări ce au amendat serios părerile anterioare, cu intuiţii care au sintetizat vechi şi îndelungi cercetări sau au deschis drumul altora.

A anunţat proiectul unei originale *Istorii posibile a literaturii române* şi a oferit în a sa *Arhivă sentimentală* puncte de vedere despre o serie de aspecte ale culturii româneşti, evocări şi însemnări de jurnal care convergeau spre a sugera o posibilă filosofie a culturii. Ceea ce se va confirma în *Noua arhivă sentimentală,* unde meditaţia pe marginea unor valori perene ale artei naţionale, bazată pe o solidă documentare şi pe cercetare aplicată a nuanţelor, lua forma unor ample eseuri filosofice despre «curbele» culturii româneşti. Neagoe Basarab, Eminescu, Arghezi, Sadoveanu, Brâncuşi, Blaga, Pallady şi atîtea alte nume de rezonanţă şi-au găsit în Paul Anghel nu numai un exeget de primă mînă, dar un filosof obsedat de locul lor în cadrul artei româneşti, şi, deopotrivă, în cel al culturii universale. Interpretările date baladelor *Miorița* şi *Meşterul Manole* (prima — balada despre «a nu fi», a doua — balada despre «a fi în durată»), reprezintă contribuţii de seamă la acţiunea pornită de un Maiorescu, Motru, Rălea, Călinescu, Blaga sau Joja spre definirea specificului naţional". (Băileşteanu, *R.,* p. 185—186).

Teatrul istoric

„Paul Anghel a fost şi este de multă vreme gazetar şi principala sa sursă documentară e chiar gazetăria politică, pe care o practică plin de fervoare, cu strălucit condei de scriitor. În fuziunea fierbinte dintre literatură şi jurnalistică i-au scînteiat posibilităţile unei drame istorice cu caracter dual, căreia cronica să-i furnizeze personaje şi situaţii asupra cărora documentarea a fost îndelungată şi minuţioasă, pretenţioasă chiar (după cum arată şi multele note şi precizări de subsol ale autorului), iar contemporaneitatea să-i ofere analogiile semnificative în ipostazierile lor etice, politice şi chiar sentimentale, dar mai cu seamă în cele privind destinul actual al naţiunii. La prima vedere, pe dramaturg pare a-l pasiona nu curgerea istorică, nu naraţia «despre», ci clipa de excepţie, jalonul excepţional al seriei întîmplărilor, faptul extraordinar care reverberează pînă departe, pînă la noi şi dincolo de noi, un înţeles patriotic şi moral-civic. La această primă impresie contribuie şi argumentul preambular la *Săptămîna patimilor:* dramaturgul notează că pentru un popor vine *accidentul* unei clipe favorabile, sau al unei *personalităţi* care preia în seama sa *necesitatea istorică.* Aşadar, scriitorul e interesat de *întîmplare;* din punct de vedere estetic-canonic, piesele sale ar putea părea atipice, după cum din acelaşi punct de vedere estetic-canonic, subiectele — avînd în centru personaje

Scanned with OKEN Scanner

consacrate — devin tipice pentru răscrucile istoriei noastre (au şi fost, de altminteri, cîteodată, declarate astfel). În fond însă, la o scrutare mai atentă, se observă că motivul dramatic e în *relaţia* sinuoasă dintre întîmplarea esenţială şi necesitatea curentă, artistul fiind chinuit el însuşi de aflarea mobilurilor tainice ale faptelor şi a unei explicaţii logice originare, în şirul haotic de contrarietăţi sau chiar în rutina zilelor de atunci.

Cum a izbutit deci Ştefan să se împotrivească urgiei otomane, care au fost puterile sale veritabile, ce credinţă anume l-a făcut să intre «în contradicţie cu curtea, cu sine, şi adesea cu ţara» şi a întemeiat asprimea sa nemăsurată? De unde a izvorît gîndul uluitor al lui Mihai, viziunea sa de universalitate, forţa de a se înfrînge de fiecare dată pe sine pentru a-şi putea continua ideea şi care a fost eroarea, cauza secretă a eşecului în veac?

Prin această străduinţă a unei conştiinţe raţionale, trăind febril actualitatea şi reconspectînd lucid, analitic, istoria prin gîndire dialectică de orientare marxistă, nu abstractă, ci precis raportată, Paul Anghel continuă tradiţia teatrală românească (...) de patriotism luminat şi civism substanţial, înscriindu-se totodată, proeminent, în literatura actuală de evocare sau de simplu pretext istoric, alăturîndu-se deopotrivă şi acelei tendinţe europene moderne pe care o lustrează Brecht cu *Coriolan,* Camus cu *Caligula,* Dürrenmatt cu *Romulus cel Mare,* Osborne cu *Luther,* toţi investigînd istoria nu atît pentru demitizări, demistificări ori dezeroizări — cum prea des şi prea aproximativ s-a spus — ci pentru a despuia faptele şi oamenii de reprezentările false, perimate care îndepărtau de noi istoria, şi pentru a ne face, tocmai, s-o trăim mai adînc, mai propriu, mai adevărat în relaţia ei inextricabilă cu prezentul." (Silvestru, *S.*, p. 92—94).

Romanul istoric

Există (...) o anume răceală epică «flaubertiană» în înfăţişarea situaţiilor şi personajelor; reacţiile disperate — fie că sînt trăite ori înnăbuşite, individuale sau colective — sînt înregistrate fără emoţii, totul sfîrşind prin a ne da impresia de «obiectivitate»: patosul atît de obişnuit, dar şi atît de retoric, aproape obligatoriu în cazul unor astfel de subiecte (istorice) se vede calmat, trecut printr-o baie rece de luciditate şi exactitate a înregistrării. Tipul de realism din această naraţiune istorică ne arată în Paul Anghel un scriitor de viziune modernă, substanţială, neidealizată: realismul privirii reci, impasibile, necruţătoare. Privirea alunecă metalic, înregistrează fără să clipească (uneori dramatismul, încordarea atingînd intensităţi paroxistice) şi, mai ales, fără acea pînză umedă a înduioşării care, cum spuneam, este nelipsită din descrierea eroismului istoric. Între dramatismul temei istorice şi modalitatea «rece» a tratării se păstrează o distanţă care ne face să vedem mai exact şi mai profund situaţia exietenţială a protagoniştilor. Din acest «decalaj» care favorizează realismul modern al privirii ies paginile cele mai bune" (Stănescu, *J.*, p. 132—133).

Scanned with OKEN Scanner

Antim Ivireanul

S-a născut în Iviria, Georgia de azi (1650? 1660?). Luat rob de turci, a fost dus la Constantinopol. Ajunge la Bucureşti, adus de Constantin Brîncoveanu, ca tipograf şi artist plastic. În 1705 e episcop de Rîmnic, în 1708 mitropolit al Ţării Româneşti. Va încuraja apariţia a zeci de tipărituri, în română sau în alte limbi. A murit în septembrie 1716, în timpul primului domn fnariot, Nicolae Mavrocordat, măcelărit în drum spre locul exilului.

Importante pentru istoria literaturii şi culturii noastre sînt, în special, *Chipurile Vechiului şi Noului Testament* (1709), un fel de istorie literară a Bibliei, bogat ilustrată (cu peste 500 de portrete), dăruită lui Constantin Brîncoveanu (originalul la Biblioteca Academiei din Kiev) şi culegerea de predici, păstrate în manuscris şi publicate prima oară sub titlul *Didahiile*, în 1888. Lucrarea impune un mare orator al vremii. Alături de Coresi, rămîne cel mai important tipograf din cultura românească medievală.

O sinteză originală

„Cunoaşterea limbii române este uimitoare la Antim şi de altfel din toate atitudinile, ivireanul apare ca un perfect asimilat. Cunoscător de limbi străine, el e pe deasupra un om cu «ritorie», un spirit înflăcărat, cu sincerităţi încîntătoare. Cazaniile lui pot fi compilaţii şi în unele puncte

Scanned with OKEN Scanner

chiar traduceri, modelul de căpătenie fiind Ilie Miniat, venetul (ale cărui predici fură tipărite şi în româneşte la Bucureşti în 1742), dar compoziţia, naturaleţea frazei şi a aplicării lor locale rămîn personale. Spontaneitatea exordiilor, trecerea firească de la planul material la cel alegoric, reintrările familiare în chestiune, indignările, întristările, mustrările, interogaţiile retorice, curmate la timp înainte de a deveni bombastice, pasiunea ce echilibrează toată exacta maşinărie a cazaniei destăinuie un orator excelent şi un spirit desăvîrşit. Didahiile rămîn şi azi vii. E de remarcat că predicile lui Antim spre deosebire de vechile cazanii varlaamiene, au «idei», fireşte împrumutate, dar cu mare îndemînare propuse unor ascultători neobişnuiţi cu speculaţiile teologice şi cu transcendentalităţile. Se vorbeşte despre sensul mistic al cuvîntului Mariam, despre botezul cu apă şi cu duh, despre întuire şi se face cu multă graţie o exegeză destul de subtilă. Dar mai ales Antim are darul întoarcerii brusce spre ascultătorul din biserică cu o retorică încărcată de sevele vorbirii zilnice, şi pe temeiuri de un bun simţ curent, ducînd la un soi de portrete morale.

Iată pe un înjurător:

«...nu avem nici credinţă, nici nădejde, nici dragoste, şi suntem mai răi, să mă iertaţi, decît păgînii... Şi puteţi cunoaşte aceasta, că este aşa cum zic, că ce neam înjură ca noi de lege, de cruce, de cuminecătură, de colivă, de prescuri, de ispovedanie, de botez, de cununie şi de toate tainele sfintei biserici? Şi ne ocărîm şi ne batjocorim înşine legea. Cine din păgîni face aceasta? Sau cine-şi măscăreşte legea ca noi?»". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 16—17).

Politică şi religie

„Mitropolitul Antim este, după cît ştim pînă acum, primul care, rupînd cu tradiţia, se urcă în amvonul mitropoliei, în zilele marilor sărbători, ca să grăiască poporului său drept de la suflet la suflet. Pînă la el, în biserica noastră, locul predicii îl ţinea *cazania;* dar cazaniile, alcătuite cu multe veacuri în urmă, cuprindeau explicarea textelor evanghelice în linii general-omeneşti, ca pentru toate vremurile şi pentru toate societăţile, pe cînd societatea românească de la începutul secolului al XVIII-lea avea nevoie de o învăţătură vie, adaptată la nevoile ei dohovniceşti, la suferinţele ei, la durerile ei. Mtropolitul Antim a înţeles acest mare adevăr şi, de pe înălţimile amvonului, el a ştiut să găsească cuvinte mişcătoare de mîngîiere, care răsunau adînc în suflete, alinînd necazurile unui neam întreg, ca de pildă acele discrete aluzii la lăcomia nesăţioasă a turcilor, care nu mai conteneau cu biruri şi cu angarale.

Ce impresie puternică trebuie să fi produs asupra domnului şi boierilor, adunaţi în biserica mitropoliei, clipa solemnă cînd vlădica, ridicînd spre cer privirea rugătoare, cerea Sfintei Fecioare, în ziua în care se comemora adormirea ei, să «dea luminatului nostru domn puterea» ca să apere ţara *«de lupii cei văzuţi şi nevăzuţi»*, şi să păzească «această boierime de toate primejdiile şi de toate vicleşugurile vicleanului şi să le dea dragoste, uniciune, sporiu şi ajutor întru toate»." (Cartojan, *I.l.r.v.*, p. 410).

Scanned with OKEN Scanner

Arhaic și modern

„Altminteri, în *Didahiile* (predicile) sale, înaltul prelat se smerește, făcînd mărturie atît de sărăcie spirituală, deși era un mare învățat, cu înaltă școală țarigrădeană, cît și de nevrednicie, ca orice simplu muritor, după clișeul sacru, supus păcatului. O altă protestare frecventă este aceea a lipsei de podoabe retorice, cu toate că întîlnim în cuvîntările sale toate procedeele clasice ale acestei străvechi arte, pe care o cunoștea și o practica la perfecție. Vorbitorul coboară însă din empireul înaltei oratorii la exemple concrete, apte să rețină atenția îndeosebi a oamenilor de rînd, primiți, se vede, și ei, la zile mari, în lăcașul metropolitan, să asulte slujba în limba națională, de curînd introdusă și înlocuind pe cea slavonă. (...)

Rare sînt neologismele și atunci ele se adresează domnitorului, în prefața la Noul Testament din 1703:

«Întoarce-se pururea magnitul către polus; zboară spre înălțimi focul; pleacă-se în sînul pămîntului piatra; aleargă apele în brațele mării și în scurte cuvinte toate apele către chendrul lor să pleacă».

Magnet, pol, centru erau noțiuni la nivelul oamenilor învățați, dar savantul prefațator își trădează, odată cu știința naturii, o sensibilitatea de poet și de artist, un simț viu al naturii, înainte ca acesta să se răspîndească în literatură. (...)

Lectura *Didahiilor* este înlesnită prin modernitatea sintaxei de o mare limpezime. Desigur, ea necesită neapărat înlesnirea cu un glosar, deoarece întîlnim la tot pasul arhaisme și termeni speciali, iar cînd cuvîntul ni se pare la îndemîna oricui, dar privim textul mai de aproape, ne dăm seama că evoluția semantică, în decurs de peste 250 de ani, umbrește înțelesul originar. Trebuie să fii filolog ca să știi, de pildă, că prin *rost* se înțelegea la început *gura* și că vorba derivă din latinescul *rostrum* (cioc). Noi numim azi *ticălos* pe omul moralmente nevrednic, dar în vechime tot omul nenorocit și sărac era *ticălos.*“ (Cioculescu, *I.c.*, III, p. 47—49).

Dominanta lirică

„Antim Ivireanu (...) folosește stilul narativ, uzează de parabole sau de splendide tablouri lirice, pe care le zugrăvește laic și direct după natură, în spirit și limbaj popular. E un creator de forme, de imagini, și are ochii îndreptați democratic spre cei necăjiți. Într-una din predici ia, bunăoară, deschis apărarea oamenilor săraci din popor, care sînt desconsiderați și storși neomenește de aristocrație, într-o antiteză de efect.

«(...) Cei mari strălucesc cu hainele cele de mult preț și cei mici n-au cu ce să-și acopere trupul, cei mari să odihnesc pre așternuturi mari și frumoase, și cei mici se culcă pre pămîntul gol și pe paie; aceia între răsfățuri și între bogății și aceștia între primejdii și întristăciuni. Însă, cu toate aceste măriri despărțite, nu să cuvine celor mici mai puțintică cinste și dragoste, nici este cu dreptate celor mari să se închine lumea și celor mici să-i batjocorească.» (...)

Scanned with OKEN Scanner

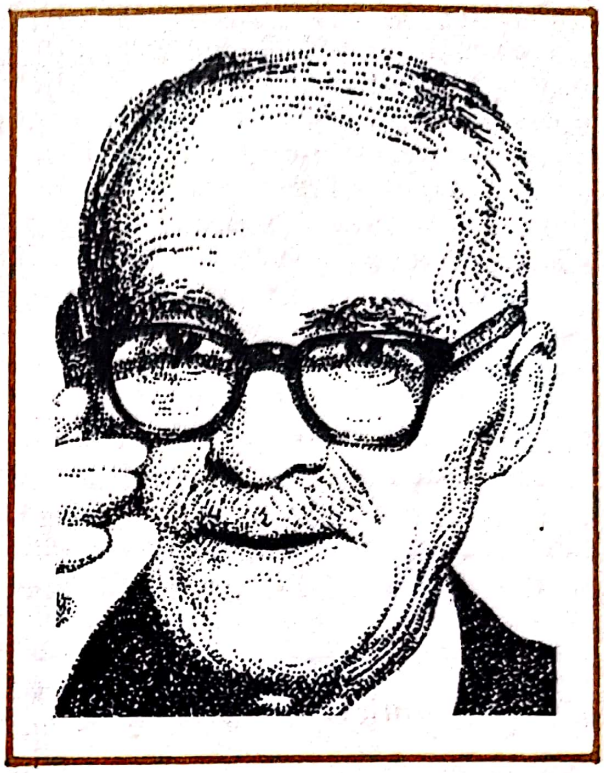
Cuvîntul lui Antim Ivireanu este în general liric şi se învederează, între altele, în comparaţiile cu tablouri din natură, cum este acela al furtunii pe mare, prinsă în culori de maestru:

«Mi se pare ca cînd aş vedea înaintea ochilor mei chipul ei, de toate părţile să sufle vînturi mari, să se strîngă împrejurul vîntului nori negri şi deci toată marea să spumege de mînie şi pretutindenea să se înalţe valurile, ca nişte munţi».

Liniile tabloului, «nesclifosite», cu cacofonii, sînt de ingenuitate şi suavitate populară." (Chiţimia, *P.*, p. 348).

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Arghezi



Pseudonimul lui Ion N. Theodorescu, născut la București, în 21 mai 1880, mort la 14 iulie 1967, București. Familie olteneacă. Între 1891—1896 urmează gimnaziul „Dimitrie Cantemir". La 16 ani debutează în ziarul lui Macedonski „Liga ortodoxă". Colaborează, sub numele Ion Th. Arghezi, la „Revista modernă" și „Viața nouă". Fire imprevizibilă. Arghezi surprinde prin ciudățenia preocupărilor cotidiene în sfera cîștigării existenței (tehnician, ajutor de pietrar, novice la Cernica, diacon). Locuiește o vreme în Elveția apoi în Franța. N.D. Cocea îi publică versurile la „Viața socială". Colaborează la „Facla", „Viața românească" și „Rampa". Redactor la „Seara", va conduce și săptămînalul „Cronica" (1915). Gazetar pasionat, este condamnat, ca redactor sub ocupație al unei foi oficiale și închis (1918). Eliberat de N. Iorga, devine redactor șef al revistei „Cuget românesc" apoi director al ziarului „Națiunea". Primul volum de versuri, „Cuvinte potrivite" (1927), este selecționat dintr-o perioadă de trei decenii și cuprinde un repertoriu de teme pe care le va relua și adînci în volumele ulterioare. În plină maturitate editează cea mai caracteristică publicație a sa, „Bilete de papagal", în care, alături de vocația poetică, se afirmă și cea de pamfletar liric. *Flori de mucigai* (1931), cu teme extrase din viața mediilor sociale marginale, este cel mai unitar volum al lui Arghezi, de o certă originalitate. Volumele ulterioare, *Cartea cu jucării* (1931), *Cărticică de seară* (1935), *Ce-ai cu mine, vîntule* (1937), *Prisaca* (1954), *1907 — Peizaje* (1955), *Cîntare omului* (1956), *Stihuri pestrițe* (1957), *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963), *Cadențe* (1964), *Silabe* (1965), *Ritmuri* (1966), *Noaptea* (1967), *Scrieri* (ediție proiectată în 61 de volume, care începe să apară din 1962) și postumele *Frunzele tale* (1968), *Crengi*

Scanned with OKEN Scanner

(1970), *XC* (1970), *Călătorie în vis* (1973), constituie produsul unui proces creator complex, dezvăluind biografia spirituală a unui mare artist al cuvîntului, destinul dramatic al unui eu iscoditor și voluptuos al „primejdiei". *Inscripțiile* și *creioanele* risipite în mai multe volume, printre poeme, reprezintă specii aparte, inventate de Arghezi. Ca prozator dă volumele de tablete *Icoane de lemn* (1929), *Poarta neagră* (1930), romanele *Ochii Maicii Domnului* (1934), *Cimitirul Buna Vestire* (1936), eseul *Eminescu* (1943), pamfletul *Baroane!* (1943, în „Informația zilei") care-i va aduce suprimarea publicației și internarea în lagărul de la Tîrgu-Jiu. În continuare, *Manual de morală practică* (1946), *Bilete de papagal* (1946), *Pagini din trecut* (1955), *Lume veche, lume nouă* (1958), *Tablete de cronicar* (1960), *Cu bastonul prin București* (1961). Scrie și *Teatru* (1968). Tălmăciri din Krîlov, Rabelais, La Fontaine, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Theophrast. În 1934 și 1946 primește Premiul Național, în 1957 este laureat al Premiului de Stat iar în 1965 al Premiului Herder. Membru al Academiei (1955) și, din 1957, deputat în Marea Adunare Națională. Poetul, creator al unui limbaj personal și inimitabil, are o mare influență asupra straturilor profunde ale liricii contemporane

Diferențieri

„Opera lui Arghezi are la bază principiul dezordinei geniale, dar absolut terestre, am spune (căzînd din nou în capcana și ispita comparațiilor sugestive) al unei catedrale gotice. Dinamismul formelor amalgamate și aglomerate haotic, absența totală a spiritului ordinator, sau măcar a frînei, suprapunerea de «genealogii și semnificații» în pură discordanță le vom regăsi la poetul nostru exact ca la o construcție de felul celui de noi amintite. Și ce nu găsim în ea? Surîsul leonardesc al unei Madone, beatitudinea asceților și martirilor, pietatea oamenilor simpli, chinurile păcătoșilor, burlescul unei înghesuieli de suflete ce coboară în infern și, din loc în loc, rînjetul și orgoliul strîmb al diavolului. Și una și cealaltă par niște lucrări începute simultan din mai multe părți și ale căror detalii sau chiar părți s-au dezvoltat inegal. De aceea nu există un singur punct de perspectivă din care ele trebuiesc privite. Așa cum meșterilor gotici le plăcea să așeze frumusețea acolo unde n-o vedea nimeni, poetul nostru nu scoate niciodată ceea ce are mai de preț, creația sa, la vedere. Cititorul e bruscat, obligat să rătăcească, să caute, să se lase dus de «tertipurile tehnice», să scormonească și să încerce să urce. Cel care a putut să treacă pentru niscai spirite foarte subțiri drept un simplu meșteșugar, e, în realitate, creatorul cel mai străin de efectul calculat și la comandă al artistului ce se orientează după nevoile sau aspirațiile unui public." (George, *M.A.*, p. 10—11).

O posibilă unitate

„Fundamentul demersului poetic arghezian este fără îndoială centrat asupra ideii de îmbinare a cuvintelor (nu o îmbinare întîmplătoare însă) și el provine dintr-o vocație combinatorie, constructivă în măsura în care

Scanned with OKEN Scanner

aspiră la propunerea unor structuri poetice de sine stătătoare. Dar deasupra acestei vocații se așează nevoia ardentă a găsirii unei cifre ultime, a unei unități supreme care să așeze totul într-un ansamblu. (...) Coborînd, concentric, spre sensul final al acestei căutări, întîlnim conceptul dizolvant al indeterminării, care este singurul fel de certitudine pe care poetul îl poate afla. Așezat la temelia întregii poetici argheziene el poate justifica toate direcțiile, atît de variate, în care se dispun poemele din *Cuvinte potrivite* și chiar din celelalte volume. El îndreptățește și poezia efemerului, a descrierii artizane de lumi mărunte, și poemele grave, pline de tensiune, și sarcasmul și înduioșarea și, în general, oscilația între acordurile majore și cele minore care este prezentă mereu la Arghezi. Convergența devine circularitate: demersul poetic își este mereu insuficient și se reproduce continuu. Marea plasticitate a verbului arghezian în surprinderea concretului poate fi interpretată deci tot în sensul acelei dorințe de certitudine: ea fixează în efemer chipul veșnic schimbător al unei himere, așa încît tranziția către poezia gravă, dramatică, tensionată se face aproape firesc. Unitatea ultimă a poeticii lui Tudor Arghezi provine așadar din conștiința unei relativități și nedeterminări universale, care nu îngăduie decît o aproximare intuitivă a realului, cheia ultimă scăpînd mereu perceperii. Poetul scrie pentru a-și spune că înțelesul ultim îi va scăpa, dar nu renunță să-l caute. Așa încît însăși aspirația spre unitate este unitatea pe care o putem numi (...) ca gest al unei conștiințe tensionate pentru care poezia nu este totuși numai joc sau numai potrivire de cuvinte, ci încercare de înțelegere prin cuvînt." (Papahagi, *El.*, p. 46—47).

Creație și joc

„Puțini dintre poeții români au interpretat lumea, pe atît de mari suprafețe, ca spațiu al metamorfozelor, al schimbărilor și combinațiilor celor mai neprevăzute. Una din atitudinile cele mai caracteristice ale lui Arghezi este *uimirea:* poetul e gata să descopere în orice obiect contemplat prezența *minunii,* iar poezia sa se afirmă în mare parte sub semnul laudei perfecțiunii cosmice, imn închinat splendorii Creației. Nu mai e, desigur, nevoie să se insiste asupra faptului că pentru Arghezi «făptura» este singura dimensiune accesibilă spiritului uman, în care divinitatea se manifestă. Înfrînt în confruntarea directă cu Absolutul, psalmistul întrebărilor fără răspuns aproximează un Dumnezeu «absent», în înfățișările palpabile ale *operei* sale. Spre deosebire de un Ion Barbu, pentru care jocul lumii date — nefiind decît palidă amintire a unor tipare inalterabile — trebuie depășit în «jocul secund» al imnului capabil să refacă structurile ideale, Arghezi elogiază însă și *făptura,* găsind motive de julilație în contemplarea tocmai a *jocului lumii* și luînd parte la el ca fragment al unei totalități pe deplin închegate. Poetul *Jocului secund* este mai aproape astfel de o interpretare metafizică a acestui *joc al lumii,* văzut, ca la Platon, ca degradare mimetică a arhetipurilor, în timp ce Arghezi revalorizează jocul ca expresie a infinitei disponibilități inventive a Creatorului. Participarea la el este pentru autorul *Cuvintelor potrivite* un mod de reactulizare a timpurilor primordiale ale creației, integrare în dinamica unui *model constructiv.*" (Pop, *T.*, p. 154).

Scanned with OKEN Scanner

„Verbul Poetului în faţa lui Dumnezeu, în faţa Logosului, cuvînt mai rar implorator, mai des violent agresiv, nu urmează căile obişnuite ale rugăciunii creştine. În *Psalmii* arghezieni surprinzi mult mai des ecouri ale Vechiului decît ale Noului Testament. Poetul e un emul al acelor mitic-arhaici *homines religiosi* care s-au luat la harţă cu Domnul lor, l-au înfruntat, au violentat cerul, s-au luptat cu îngerul. Tonul său, în genere, este acela al unui Iov, bărbatul care nu cedează, nu acceptă nici compromis, nici resemnare, care se-afirmă pe sine în faţa unui Iehova pierdut în tenebre şi tăcere. Cuvîntul său este stîrnit chiar de Tăcerea absolută căreia i se adresează şi în care se aude pierind.

El nu are nici măcar consolarea credinţei lui Pascal, după care Dumnezeu este fără îndoială ascuns — *Deus absconditus* — dar omul nu l-ar căuta dacă în prealabil n-ar fi fost găsit de el. Monahul de la Cernica nu l-ar fi dorit dacă nu l-ar fi gustat, dar, de asemenea, nu l-ar fi părăsit dacă nu s-ar fi simţit părăsit, uitat de el, şi nu l-ar fi blestemat dacă nu s-ar fi socotit blestemat de el. Ştiindu-se însă blestemat, părăsit, năzuieşte spre prezenţa lui, vrea să şi-l apropie, chiar dacă o face prin blestem. El ştie, şi nu va uita niciodată, că în confruntarea sa cu divinitatea are de ales între fervoare şi răceală glacială. Va pendula deci între aceste extreme, ca între doi poli, după cum va profera invective sau va binecuvînta. Dar, fie că nădăjduieşte harul ori sfidează mînia Celui de dincolo, el nu cade niciodată în indiferenţă. Chiar în perioadele în care tulburarea apelor sufletului său pare că încetează, în care nu se mai simte — asemenea unui erou dostoievskian — un «chinuit al divinităţii», el nu va alege în cearta omului cu Dumnezeu, neutralitatea. Nu-l vom surprinde niciodată plictisit de a relua vechea luptă." (Balotă, *O.*, p. 150).

Lirica efortului cognitiv

„Problema esenţială a liricii lui Arghezi este aceea a conştiinţei, a unei conştiinţe care caută şi se frămîntă, punînd însă totul în termenii unei înţelegeri simple, concrete, primordiale. Dotat cu o inteligenţă ascuţită, de o mare forţă şi supleţe, el nu dă problematicii sale o soluţie sau un stil care ar apare ca o culminaţie a unui proces intelectiv, ci preferă să se întoarcă la străfunduri, la momentele liminare ale cunoaşterii, în acelaşi timp simple şi absolute. La el nu este vorba de spectacolul pe care-l oferă gîndirea întru cucerirea vreunui adevăr, ci de însuşi chinul gîndirii. În ciuda stilului său de multe ori discursiv, poetul nu «meditează» asupra problemelor lumii, în felul romanticilor, nici nu o face în stilul omului modern în genere, încărcat de experienţa ştiinţei şi a veacurilor, ci se îndreaptă spre situaţiile prime şi simple, directe şi concrete. De aici, încercarea poetului de a privi totul cu luciditate şi, încă mai mult: de a se răfui cu totul. El stă «în faţa» divinităţii, pe care, în *Psalmii* săi de diferite vîrste, a invocat-o, a implorat-o, dar de multe ori a tratat-o ireverenţios sau

Scanned with OKEN Scanner

brutal; el stă în faţa naturii pe care a privit-o nemilos şi a interogat-o dramatic înainte de a i se supune sau a-i descoperi frumuseţile. La el, dragostea este un raport de conştiinţe chinuite, un shimb de plîngeri sau de recriminări orgolioase. Moartea înseamnă pentru el nu împăcarea romanticilor cu nefiinţa, ci un fel de atentat continuu şi inexorabil la adresa conştiinţei ferme şi treze. Nimic mai grav la el decît pierderea conştiinţei, a eului, a «insului», atît de dorită de spiritele copleşite de povara culturii; deşi tonalitatea generală a liricii lui Arghezi este mai degrabă sumbră, iar tenebrele formează îndeobşte cadrul cel mai propriu al solilocviilor sale lirice, artistul încearcă experienţa vederii lucide, nu aceea a amăgirii sau confuziei poetice, şi, dacă izbuteşte incomparabil în înjghebarea climatului halucinaţiei, nu se complace în el, ci încearcă să-l străpungă şi să-l risipească. Stilul solilocviilor sale lirice atinge formula cea mai specifică în priveghiul dramatic şi anxios, petrecut în obscuritate. «Insul» dezorientat vrea totuşi certitudinea; sub forma ei concretă, palpabilă, materială, şi caută nivelurile cele mai primitive ale experienţei umanităţii." (George, *L.s.l.*, III, p. 122—123).

Homo duplex

„Două sensibilităţi, ca două sisteme de receptare paralele, funcţionează la Arghezi separat, în chip autonom, parcă fără a şti una de alta: «poşircile purulente» şi aerul Bărăganului, plin de «acei atomi de catifea (...) care îmbracă trupurile mlădii şi elastice ale celor mai frumoase fete şi femei din Europa» curg în albii diferite. «Unde ducem mîna dăm de o gangrenă sau de un puroi», constată, terifiat, scriitorul, pe care îl dezminte însă un tablou de lume primenită, reîntoarsă parcă la frumuseţea proaspătă a genezei, ca acesta: «Apele sînt virgine, lumina preacurată, pietrele noi, soarele juvenil». «De la frunză pînă la Aldebaran şi licurici» totul e «numai podoabă, visare şi taină». Cele două zone coexistente sînt aproape impermeabile una faţă de cealaltă şi numai cîte un înger avariat *(Zburătorul)*, al cărui leş superb e descoperit cu uimire pe plajă, le face, printr-un accident, să comunice. Scriitorului i se revelă plenar şi alternativ aspectele antagonice ale existenţei, cu care se identifică afectiv intens, asumîndu-şi-le şi abandonîndu-le rînd pe rînd *total*. El uită un versant cînd trece pe celălalt: unei mari capacităţi de percepţie îi urmează amnezia, completă ca un blestem, Numai astfel poetul înalt poate redeveni sarcastic şi crud, şi viceversa. Căci la întrebarea cum e cu putinţă ca aceeaşi lume să fie cînd frumoasă şi cînd hidoasă un artist nu poate răspunde decît cu propria sa dedublare. Arghezi e un Shakespeare al materiei, cuprinsă în infinitatea treptelor şi nuanţelor ei, evocată deopotrivă şi cu aceeaşi măiestrie atît în ipostaza sa «coruptă» cît şi în cea «virgină»." (Cristea, V., *A.l.*, p. 139—140).

Libertatea discursului

„A vorbi de proza lui Tudor Arghezi sub raportul epicului este o improprietate, iar a întemeia judecăţi literare pe această lărgire a vorbelor, un lucru injust. Tudor Arghezi nu este un prozator ci un poet care se coboară cu toate aripile liricei în cronică. O mare parte din compunerile

Scanned with OKEN Scanner

în proză sînt pamflete. Însă niște pamflete sterilizate, ineficiente practic. Diatriba presupune intenția de discreditare a unui individ sau a unei clase, ea e o critică impulsivă, caricată. Slujindu-se de nume fictive, umflînd realitatea, intrînd în plin fantastic, pamfletul arghezian (cînd este artistic) depășește într-atît intenția încît rămîne o construcție valabilă în sine, expresie cel mult a unei gratuite înverșunări de imagini. Acest soi de pamflet pe care-l cultivă Eminescu și Victor Hugo este curată poezie a mișcării de invectivă. Este evident că în *Icoane de lemn* sunt zugrăvite figuri reale din clerul român contemporan cu tinerețea scriitorului. Curiozitatea de a identifica indivizii nu încearcă pe cititor, fiindcă pamfletarul încadrează după metoda lui Labruyère pe om unui tip a cărui monografie sintetică o face. Metoda tratării intră întocmai în definiția comicului după Bergson. Personalitatea umană e urmărită în rigiditățile ei, desfășurată mecanic, uneori divizată în mai multe aparate." (Călinescu, *I.l.r.*, p. 732).

Logica poeziei

„Obscuritatea lui Arghezi decurge în primul rînd din nerespectarea logicei formale. Fără a fi ilogic și neraţional, dintr-o orientare către subconștient, ca suprarealiștii, poetul român nu compune poema cu gradația logică, scumpă profesorilor. Poemele lui reprezintă adeseori stări de conștiință succesive, cu ruperea punților de legătură ale tranzițiilor. Să urmărim, de pildă, textul unei scurte poezii, dintre cele mai puțin citate: *Dimineața, seara, triste,/ Triste-s oare-ntr-adevăr.// Umbre-atîrnă de batiste/ Și de fire lungi de păr.// De vor fi sau nu, precum/ Ochiul de ciclop le vede,/ Zugrăvite-n vînt cu fum,/ N-au conture nici parfum/ Ramurile din livede.// Printre prunii din amurg/ Cîntă-n ritmuri de tipsii/ Ghersul moale, stihul turc/ Și arab, de la geamii./ Rugăciune! nebunie!/ Ca bolnavii gem cu toții./ Sunt nebuni? În chinovie/ În altar, îmi intră hoții. (Biulbiul,* în *Cuvinte potrivite).*

După titlul poeziei, care e un cuvînt turcesc, cu înțelesul de privighetoare, asistăm la priveliștile unui sat dobrogean. Peisajul e trist sau capătă o coloratură mohorîtă, în sufletul subiectului contemplativ, a cărui privire intensă (ochiul de ciclop!) nu reține amănuntele vii, ci se fixează asupra aspectelor sintetice, în care se șterg conturele și miresmele. Urechea e solicitată însă de vacarmul cultului mahomedan, care îi apare ca un non-sens. Pentru ce? pentru că sufletul poetului «catapeteasmă pustie», i-a fost devastat, rămînînd fără credință. O privire fugitivă asupra satului turcesc, o impresie asupra cultului religios, o viguroasă mărturie a neaderenței religioase, sunt momente sufletești care,alăturate, constituie atmosferă. Lipsa unei articulații logice nu constituie temei estetic pentru nereceptarea poemei, dar poate compromite înțelegerea ei rațională. Aceeași facultate e pusă la cumpănă în mai multe rînduri, prin percepții lirice, nu destul de limpezi. O inteligență analitică, dispusă a se lăsa furată de sugestiile poemei, numai după ce i se vor fi lămurit toate amănuntele, poate fi nedumerită asupra înțelesului legat de versurile: *Umbre-atîrnă de batiste/ Și de fire lungi de păr.*

Scanned with OKEN Scanner

Dacă nu îi va răsări în minte reprezentarea unei despărțiri cu ecouri afective, cititorul va urma lectura cu reticență. «Ochiul de ciclop» poate fi o a doua piedică de ordin rațional. Iată și a treia:

Sînt nebuni? În chinovie/ Au și munte și cîmpie.

Cuvintele subliniate n-au nici un sens logic, dar pot avea unul figurativ: de ce gem ca bolnavii? nu le oferă chinovia toate peisajele sufletești după care tînjesc?

Chiar și finalul poate fi acuzat de ilogism, dacă cei doi termeni sînt examinați într-o succesiune cu raportul cauzal inversat, care ar trebui astfel restabilit: îmi intră hoții în altar și *îmi lasă sufletul răvășit, ca o catapeteasmă pustie.*

Obscuritatea e aci rezultatul unei nepotriviri nu între viziunea și expresia poetului, ci între sinteza propusă de poet și facultatea de percepție lirică a cititorului." (Cioculescu, *I.*, p. 14—16).

Stilul scriptic

„Aproape toți prozatorii români pînă la Arghezi și, în primul rînd, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Caragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artiști ai stilului oral, talente sprijinite de intuiția vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să și le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu știu dacă Arghezi este cel dintîi, dar în tot cazul el este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întîrzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociațiile neașteptate de cuvinte, termenii incoordonați, epitetele rare și contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecțiunii. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei lui Arghezi. Ochiul le va observa mai ușor. Prin această însușire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Narațiunea și evocarea au devenit la el activități autonome, practicate de un artist care întrebuințează alte mijloace decît acele ale graiului comun. În timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungește și dezvoltă virtualitățile limbii vii, Arghezi ne dă impresia că făurește o altă limbă, făcută pentru a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificiozității, de lucru voit și produs, care urmărește pe toți cititorii lui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaști." (Vianu, *A.p.r.*, II, p. 111—112).

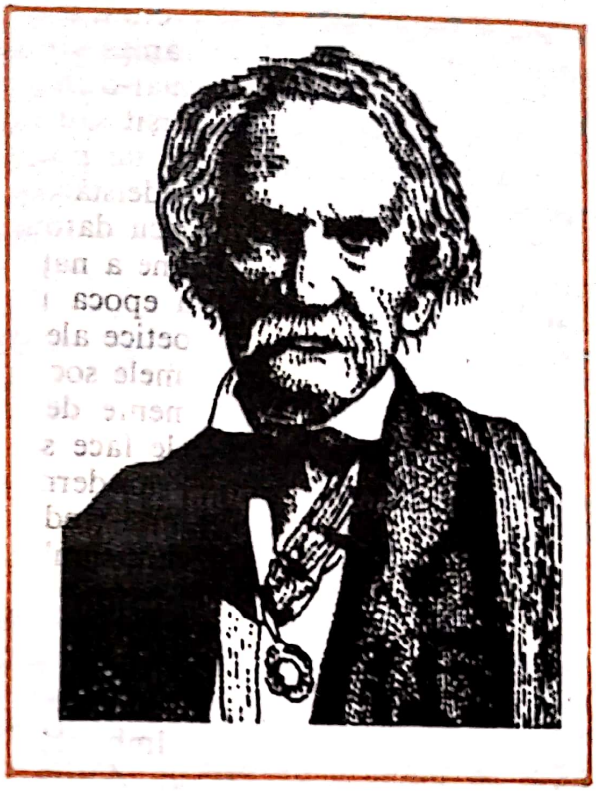
Sociogonie

„*Cîntarea Omului* de Tudor Arghezi este (...) unul din poemele seriei tematice sociogonice, aceea care, propunîndu-și să evoce începuturile so-

cietății omenești și dezvoltarea ei în timp, a produs numeroase opere. Tema sociogonică n-a rămas străină scriitorilor români. Heliade-Rădulescu și Eminescu au reluat-o în poeme rămase nedesăvîrșite, în sensul că n-au fost duse pînă la sfîrșit sau n-au fost supuse ultimei cizelări artistice. *Anatolida* lui Heliade este un poem biblic, miltonian, inspirat de socialismul utopic de nuanță fideistă: o ideologie formată în romantism. *Memento mori* al lui Eminescu datorește schema lui generală viziunii romantice a istoriei ca succesiune a națiunilor și se organizează prin pesimismul epocii, mult răspîndit în epoca următoare prăbușirii revoluției din 1848. Față de aceste sinteze poetice ale înaintașilor români, Arghezi reia în *Cîntare Omului* unele din temele sociogonice ale antichității și ale iluminismului, le sprijină prin elemente de figurație sau de ideologie împrumutate culturii lui religioase, și le face să culmineze în viziunea socialistă a istoriei și a progreselor ei moderne.

Ceea ce înrudește, în primul rînd, poemul lui Arghezi cu evocările poetice ale antichității și ale iluminismului este faptul că dezvoltarea istorică este înțeleasă ca un proces al cărui agent este omenirea întreagă, iar nu popoarele deosebite care s-au succedat pe scena lumii. În temeliile viziunii poetice a lui Arghezi stă o filozofie istorică a umanității, ca un proces general și ascendent, așa cum o astfel de concepție s-a format încă din timpul materialismului antic și s-a îmbogățit prin controbuția gînditorilor iluminiști ai secolului al XVIII-lea. Motivul mobilității și al ascensiunii istorice nu se găsește însă, pentru Arghezi, în perfecționarea treptată a rațiunii, așa cum lucrurile au fost prezentate de atîtea ori de antici și de iluminiști, ci în lupta claselor sociale" (Vianu, *A.p.*, p. 225—226)

Gheorghe Asachi



S-a născut la 1 martie 1788, în Herța (Bucovina) și a murit la Iași, în 12 noiembrie 1868. A studiat la Lemberg, Viena, Roma, asigurîndu-și o pregătire enciclopedică (filozofie, inginerie, astronomie, matematică, literatură, arte plastice, arheologie). Om de cultură cu prestigiu în epocă, poliglot, ctitor de școli (de la cele sătești pînă la Academia Mihăileană, 1835), de publicații (printre care „Albina românească", 1829), de activitate teatrală. Fondator al tipografiei: „Albina" (1832), unde își tipărește primele volume originale (*Culegere de poezii* și *Fabule alese*, ambele în 1836). N-a aderat la ideile revoluției. Ca scriitor, a abordat toate genurile, evoluînd de la clasicismul grefat pe iluminism spre un preromantism întîrziat, cu unele sclipiri în lirică (anticipînd pe alocuri pe Alecsandri ori chiar pe Eminescu), dar lipsit de înzestrare pentru nuvelistică și dramaturgie. A scris multă poezie ocazională (ode, imnuri, sonete encomiastice — între care primul sonet din literatura română, 1821) elegii, meditații (*Elegie scrisă pe tinerimea unui sat*, *Primăvara*), fabule și satire, în general imitate. Notabil e poemul în proză *Meditația unui îmbătrînit poet*.

Polivalența

„Atît de potrivită cu nevoile timpului, am numi apariția lui Asachi providențială, de n-am ști că împrejurările îndreaptă energiile oamenilor în anumite direcții necesare; activitatea lui Asachi ca și a lui Eliade, dealtminteri nu putea fi altfel decît cum o cerea imperativul vremii. Într-o epocă de renaștere națională, după lunga tiranie a unei domnii și culturi

Scanned with OKEN Scanner

streine, totul fiind de făcut din nou, în grabă, se simţea nevoia unor oameni întreprinzători, a unor minţi agere şi bogate în resurse, în stare a se îndrepta în mai multe direcţii deodată. A fost o fericire pentru noi, că atît în Moldova cît şi în Muntenia au apărut aceşti doi bărbaţi bine înzestraţi, cu o suficientă cultură, lipsiţi de un talent literar mai deosebit, dar cu spirit de iniţiativă. Inginer şi arhitect, doctor în filozofie, mînuind penelul cu lesniciune, cunoscînd literatura timpului — vorbea sau pricepea doar, afară de limbele moarte, şi limbele franceză, germană, polonă, rusă, italiană şi engleză, — Asachi avea, în adevăr, o pregătire enciclopedică pentru a fi folositor în toate cîmpurile de activitate culturală a unui popor: în literatură, în şcoală, în presă şi în teatru." (Lovinescu, *Gh. A.*, p. 50—51).

Clasicism structural

„Fără îndoială, aspectul cel mai caracteristic al lirismului său este *clasicismul*, un clasicism care nu decurge nici numai din viziune, nici numai din formă, ci din unitatea lor, din impresia că sintaxa poetică nu e efectul aleatoriu al jocului cu vorbele, ci rezultatul unei necesităţi organice. În punctul de plecare, există, fără îndoială, un dat temperamental ireductibil, o aptitudine înnăscută de a căuta în lucruri forma lor ideală, ceea ce e durabil şi pur, nesupus variaţiilor diurne, nici acelor adulteri pe care semnificatul trebuie să le suporte ca să capete statut ontologic. În ordinea morală, această îndrumare spre absolut şi transcendenţă, această propensiune spre zonele empirice se leagă de credinţa în perfectibilitate. Pentru Asachi, binele există, adevărul îşi croieşte drum, universul relevă un creator admirabil, frumosul se ascunde îndărătul zdrenţelor. În pofida intemperiilor vieţii, care nu-l cruţă nici pe el, după cum nu cruţă pe nimeni, omul ne apare mereu grav, inflexibil, dominîndu-şi destinul, cu ochii ţintiţi dincolo de mărunţişurile zilei, spre adevărurile eterne. Izolat în epocă din cauza atitudinii academice şi a rigidităţii, poate şi pentru că a avut nesăbuirea să-şi rămînă fidel, Asachi reuşeşte să-şi salveze libertatea interioară şi-şi conservă pînă la sfîrşitul vieţii o mare frăgezime de suflet." (Cornea, *O.r.r.*, p. 325).

Artă şi morală

„Ideea că poezia e un produs al cugetării şi că ea trebuie să deservească înalte idealuri etice, e axul director al concepţiei sale ca scriitor şi ca om de cultură. Cuvîntul *virtute* revine frecvent în poezia sa şi el defineşte finalitatea educativă, în sens larg, moral şi civic, pe care Asachi o atribuie creaţiei literare, ca şi activităţii intelectuale în genere. În poezia *La patrie*, cu semnificaţie de *prolog* al întregii sale culegeri poetice, autorul scrie textual: «Spre virtue versu-mbie, despre rele face ură,/ Fermecîndu-ni adapă d-o înaltă-nvăţătură.» Ideea, reluată şi în alte poezii vine de

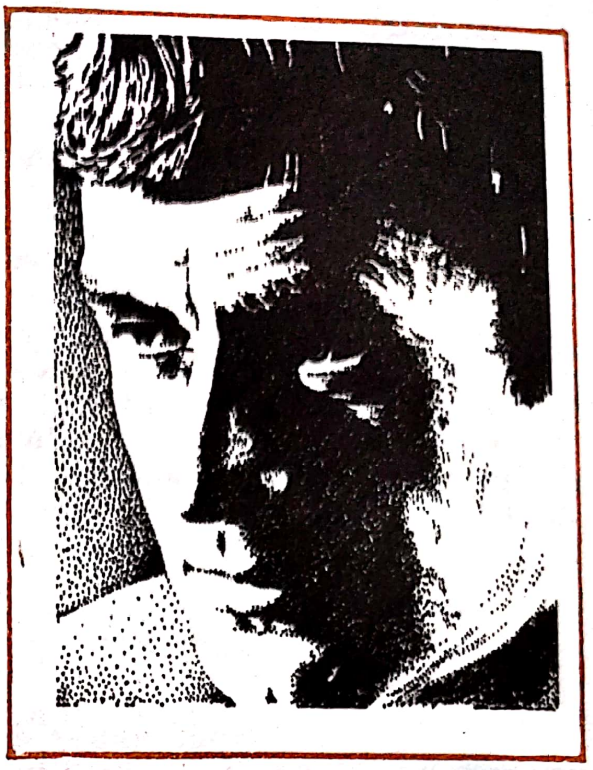
la Horaţiu şi a avut o pondere grea în estetica clasică. Ea călăuzeşte şi concepţia poeţilor italieni, neoclasici şi iluminişti, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea pe care Asachi i-a citit atent, pe unii (Monti, de pildă) cunoscîndu-i personal. Ca şi aceştia şi tot în spirit horaţian, poetul a scris numeroase ode ocazionale, consemnînd, cu un entuziasm solemn şi reţinut, evenimente memorabile — cu deosebire culturale — din istoria contemporană a poporului său. Un ton potolit, de om echilibrat, netulburat de efuziuni sentimentale anarhice, este ceea ce-i caracterizează scrisul. De aici tentaţia spre odă, menită a preamări tot ceea ce este virtute pilduitoare, în sens moral şi cetăţenesc, tentaţie vădită şi în elegii, cum e cea scrisă la moartea tatălui, unde durerea poetului nu se mai vede sub avalanşa elogiilor aduse virtuţilor celui dispărut, convertindu-se astfel elegia în odă. Pe un atare fond — în esenţă clasic — se adaugă uşoare tendinţe preromantice şi romantice, care n-au fertilizatt însă." (Păcurariu, *C.r.*, 62—63).

Un gen anacronic

„Cînd a început Asachi să scrie nuvele istorice (1841) C. Negruzzi publicase al său *Alexandru Lăpuşneanu,* încît rolul de pionier nu i se cuvine. Dealtfel nuvelele asachiene publicate în 1857 n-au avut şi au părut tuturor de atunci încolo o sarbădă istoriografie înflorită. Limba, care e aproape detestabilă, şi lipsa de adevăr şi coloare locală au îndepărtat pe romantici, realişti în materie de istorie. Vreun talent deosebit nu s-ar putea concede lui Asachi, însă structura nuvelisticii lui, departe de a fi efectul inaptitudinii, era aplicarea strînsă a unui gen ce începea să se învechească. Pe la sfîrşitul secolului XVIII circulau în Occident, bucurîndu-se de mare favoare, culegeri de nuvele de un caracter mixt. Documentaţia era istorică şi tratarea abstractă (niciodată vechea nuvelă n-a fost altceva decît o cronică) însă naraţiunea căuta să aibă sau sens moral sau o desfăşurare plină de peripeţii. (...) Tipice în aceste «Teatre ale lumii», ca şi pentru nuvelistica epocei clasice în genere, sunt lipsa oricărui instinct geografic şi occidentalizarea Orientului. Nu se vorbeşte decît de prinţi şi tătarii, chitaii sunt înfăţişaţi ca nişte oameni de lume. (...) Asachi însă săturat de clasicism a putut să facă mai mult, să dea aspect de «roman cavaleresc» cronicei. Modelul lui, citat şi folosit des, este Ariosto. În romanul ariostesc nu sunt decît aproape numai prinţi şi istoria se amestecă la tot pasul cu mitologia, căutînd să se bizuie, după tradiţia virgiliană, pe ea. Geografia şi sociologia plutesc în idealitate". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 104—105).

Scanned with OKEN Scanner

A.E. Baconsky



Poet, eseist, prozator, născut la 16 iunie 1925 în comuna Cofe — Hotin (azi în U.R.S.S.), mort la 4 martie 1977 în Bucureşti. Fiu de preot. Studii liceale la Chişinău, Rîmnicu-Vîlcea, de drept la Cluj. Redactor-şef al revistei „Almanahul literar", devenită mai tîrziu „Steaua" (1953—1959). Debutează la Cluj, în ziarul „Tribuna nouă", editorial cu *Poezii* (1950). Urmează *Copiii din Valea Arieşului* (1951), *Cîntece de zi şi de noapte* (1954), *Două poeme* (1956), poezie narativă, conformă epocii. Cu volumele *Fluxul memoriei* şi *Dincolo de iarnă* din 1957 se încearcă o reîntoarcere la lirism. *Imn către zorii de zi* (1962) şi *Fiul risipitor* (1967) alcătuiesc o lirică rafinată, existenţială, de sugestie. Universul poetic e desacralizat în *Cadavre în vid* (1969). Ca prozator, se remarcă prin *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* (1967) aparţinînd unei direcţii parabolice estetizante, cu ornamentaţie barocă. *Meridiane* (1969) cuprinde eseuri, comentarii de literatură universală şi o subtilă *Schiţă de fenomenologie poetică.* Masiva *Panoramă a literaturii universale contemporane* (1972) dovedeşte mari virtuţi de traducător şi eseist. *Remember* (1968) e tilul a două volume de călătorii. Stilist de mare originalitate, cultivă genuri rafinate (bunăoară pastelul) în tonuri delicate şi suave, precum în erotica elegiacă şi nostalgică, dar şi poezia pamfletară cu note groteşti chiar. Spiritualizat, poemul devine o metaforă integratoare.

Masca tragică

„A.E. Baconsky e din categoria poeţilor demni de crezut îndeosebi cînd exagerează, trăindu-şi pe o scenă publică *veritabila* viaţă. Ei încep să

Scanned with OKEN Scanner

fie patetic de adevăraţi abia după ce au atras atenţia tuturor că sînt decişi să o facă şi că nimeni în lume nu i-ar putea împiedica să transforme în spectacol existenţa lor secretă. Ei *sînt* ceea ce au aerul că sînt.

Conştiinţa că interpretează un rol însoţeşte mereu pe poet, de la un moment dat însă ea îi devine insuportabilă, ar vrea să se regăsească, dar mai e cu putinţă această regăsire, decît tot sub înfăţişarea unui «personaj», a unei figuri străine capabile să-şi asume chinuitoarea dorinţă de sinceritate?

Strigătul fiinţei istovite de a lua mereu alt chip, de a se manifesta numai într-o succesiune de măşti, de personaje iluzorii, substituindu-se de fiecare dată omului autentic, în stare doar să-i semene, se distinge cu o acuitate percutantă:

«(...) Vanitatea virtuosului dansator, obsesia ritmului/ şi silueta unui tînăr dresor al cuvintelor-cai.../ toate, toate nu sînt decît o răzbunare stupidă,/ pe cine, împotriva cui te răzbuni?/ Oare nu vezi/ că dintre toate rămîne omul pe care l-ai ucis,/ unicul pe care-l mai poţi înşela dîndu-i chipul tău/ ca să înceapă totul» (Omul pe care l-ai ucis)". (Raicu, *P.s.*, p. 282).

O apocalipsă modernă

„O concentrare de elemente terifiante aflăm în *Cadavre în vid*, însă esenţială ni se pare, în poemele de aici, nu viziunea destrămării materiei, nici presimţirea morţii în materialitatea ei cea mai directă, ci intuiţia morală a sfîrşitului şi presentimentul unui timp ucigător. Toate poemele au, de fapt, o mică obsesie, şi aceasta este senzaţia de gol (de gol metafizic), de degradare şi complicitate. Nota existenţială este dominantă, versurile exprimă o conştiinţă terorizată de ideea morţii şi o sensibilitate ce înregistrează bătălie inimii bolnave a lucrurilor. Însă acestă senzaţie de pieire nu ia nici calea poemului filozofic (ca la Blaga) nici pe aceea a poemului romantic cu largi viziuni escatologice. Genul în care se ilustrează A.E. Baconsky este mica poemă meditativă, elegia distinsă, cărturărească, fără strălucire metaforică, redusă la o comunicare de idei de pe care poetul a scos carnea imaginilor. Un discurs liric de o aleasă ţinută intelectuală — acesta este poemul lui A.E. Baconsky. Însă în arterele acestui discurs curge sînge elegiac, şi metafora, refuzată programatic de autor, intră în poem sub forme deghizate. De regulă, versurile se concentrează în jurul unei sugestii unice. Iată pe aceea de claustrare, de rupere a coerenţei universale, sugestia spiritului ce îşi întoarce cu vehementă resemnare faţa de la priveliştile istoriei: *«Am voit să ard, să înalţ, să iubesc, să sfărîm,/ am voit să plîng, să lupt, să ucid — e oare o ţară, un timp, un tărîm?.../ un zid, pretutindeni un zid./ (...) Otrăviţi-vă carnea! Din hoitul îmbălsămat/ nici spic,nici floare, nici salcie nu dă!/ iată-se-aude istoria urlînd depărtat —/ cine are urechi de auzit, să audă!...»"* (Simion, *S.r. I, p. 154).

Alienare burgheză

„*Corabia lui Sebastian* constituie jurnalul poetic şi «antipoetic» al peregrinării printr-o lume de false miraje, o lume căreia nu îi lipseşte ni-

Scanned with OKEN Scanner

mic altceva decît sensul propriei existenţe, o lume «îmbarcată» de îndelungată vreme şi care şi-a uitat ţelurile. Poetul se transpune pe această «corabie a nebunilor», înfăţişîndu-ne în impresionante secvenţe călătoria ei îndelungată şi tristă, călătorie agonică într-un orizont fără ieşire: «*Şi totuşi plutim înainte cu toate pînzele-n vînt,/ Zile-ncordate, nopţi cu trenă de fosfor,/ desăvîrşirea noastră o simt păsările de pradă/ ce ne urmează mereu şi cîinii cu ochi de sticlă —/ nu mai simţim tangajul deşi o uşoară-ameţeală/ rămîne, nu mai simţim nevoia popasului —/ totul se-nchide, iubirile, prieteniile, moartea,/ toate au jur împrejur ziduri de apă/ gheare acvatice, lanţuri acvatice care ne strîng/ dînd fiecăruia un ritm extatic* (...)». Baconsky trăieşte cu intensitate sentimentul unui sfîrşit de eră, al unei decadenţe ireversibile care se zbate în propria-i neputinţă şi versurile lui captează nemilos, ca într-un tablou expresionist, sumbra, apocaliptica realitate: «*Torţele ard şi mulţimile trec în convoi/ şi ochii de aur îşi trag pleoapele negre.../ noapte... glasuri se-aud invocînd un alt întuneric,/ glasuri strigă revendicări ciudate,/ cuvintele cad,/ o spaimă umedă frisonează trupul bătrînului patrician.../ nu ne-am gîndit niciodată că legile noastre/ ar putea fi nedrepte, că bogăţia şi temeiul cetăţii/ nu vor fi de-ajuns*» (Felea, *A.*, p. 17—18).

Un tărîm fantomatic

„De la *Trîntorul* lui Emil Botta n-am citit alte proze fantastice româneşti mai tulburătoare ca *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri.* Densitatea poetică, unitatea de atmosferă, tonul lor dezabuzat, sub care se ascund adînci nelinişti neprecizabile, le dau dintr-o dată o notă aparte. Volumul poartă o mască stilistică foarte puternică, se aşează deliberat sub semnul unui romantism sumbru, trecut prin filtrele moderne, întors spre reflexivitate şi individualizat de o originală localizare a peisajului spiritual *osianic* pe meleagurile noastre. Cadrul celor nouă povestiri e ţărmul Mării Negre. Dar avem o reprezentare a lui întunecată, devastată de dezastre, pustie, rece, peste care veghează ochiul neguros al Septentrionului. E universul *Tristiilor* lui Ovidiu, pămîntul Sciţiei hirsute, bătut de valurile inospitalierei mări sarmatice, «pars ultima mundi». De la început, izbeşte arta graţie căreia A.E. Baconsky face din acest spaţiu un tărîm fantomatic înrudit cu coastele neguroase ale Nordului. Întîmplările istorisite se desfăşoară în locuri stăpînite de o singurătate apăsătoare, un far izolat, o aşezare pescărească pierdută printre trestii, o insulă ascunsă sub gheţuri, un han uitat la o răscruce pe unde nu mai trece nimeni. (...) Cînd sîntem în cetăţile acestor meleaguri ale «solitudinii» şi «pierzaniei» ne întîmpină uliţe goale, cu trecători rari, care se strecoară pe lîngă ziduri coşcovite, case «negre sub ochiul mort al lumii, pietre arse şi măcinate, spre bucuria şerpilor şi a glicinei sălbatice». Aici timpul pare a se fi oprit. Totul trăieşte într-o memorie răvăşită, somnambulică, a unui trecut legendar.“ (Crohmălniceanu, *P.n.*, p. 252—253).

Scanned with OKEN Scanner

George Bacovia

Poetul semnează cu pseudonim, numele său fiind George Vasiliu. S-a născut la Bacău în 17 septembrie 1881 ca fiu al unui comerciant şi a murit la Bucureşti la 22 mai 1957. Studiile începute la Bacău, după care urmează şcoala militară din Iaşi, liceul băcăuan „Ferdinand", absolvit în 1903, Facultatea de drept din Bucureşti şi Iaşi, cu licenţa luată în 1911. A ocupat diverse slujbe (în mod intermitent, din cauza sănătăţii sale precare), cum ar fi cea de copist, ajutor contabbil, profesor suplinitor, la Bacău sau Bucureşti, fără a profesa însă avocatura. Debut revuistic în „Literatorul" (1899), editorial cu *Plumb*, 1916, volum premiat (1923) de Ministerul Artelor. George Bacovia scrie puţin, volumele de versuri îi apar la intervale relativ mari (*Scîntei galbene*, 1926; *Cu voi*, 1930; *Comedii în fond*, 1936; *Stanţe burgheze*, 1946) iar recunoaşterea critică survine destul de tîrziu. Acest ultim fapt se datorează dificultăţii de încadrare într-o formulă poetică preexistentă a unui creator atît de original. Reprezentînd un moment de vîrf al simbolismului românesc, Bacovia depăşeşte însă locurile comune ale acestui curent valorificîndu-le la nivelul genialităţii. Accentele antiburgheze premonitorii din lirica sa îi vor asigura de timpuriu un loc de prim rang în conştiinţa critică românească postbelică. Extrem de modern prin efectele sincopate ale expresiei poetice şi prin fondul subteran tragic, angoasat al creaţiei, de o modernitate ce nu-şi pierde valenţele căci atinge dimensiuni permanente ale umanului, George Bacovia figurează printre clasicii literaturii secolului XX, chiar dacă raportarea o facem la peisajul liric extranaţional. Laureat al Premiului Societăţii Scriitorilor Români (1925), al Premiului Naţional (1934), scriitorului i s-a decernat în 1956 Ordinul Muncii Clasa I.

Scanned with OKEN Scanner

Demitere din ființă

„Există o atmosferă bacoviană: o atmosferă de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele cinchite în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caternicilor și cu bucuria panoramelor în care «princese oftează mecanic în racle de sticlă»; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească identică: o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin gîndul morții și al neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul caterincilor, și macabru, în tonul păpușilor de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice la mișcări silnice și halucinante, într-un cuvînt, o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale, ci și animale". (Lovinescu, *S.*, p. 404).

Peisajele nevrozei

„Spațiul este configurat în poezia lui Bacovia *dinăuntru* și dinafară. Spațiul *dinăuntru* este camera, grota, cîrciuma etc. El reprezintă o formă de repliere din existență, de coborîre spre o matcă originară, învecinată cu nașterea sau cu moartea. Casa reveriei bacoviene este *grota*, spațiul originar în care *frica umedă* plutește peste tot. (...)

Spațiul exterior este tipic pentru condiția omului de la marginea existenței. El poate fi *obscur* din cauza nopții, poate să fie *pustiu* sau acoperit de *ceață*, așa cum poate să fie *sordid* și generator de boală. În *Sonet*, poetul român reprezintă, în mod programatic, un *spațiu urît*, un spațiu care trezește oroarea și respinge integrarea ființei umane.

E-o noapte udă, grea, te-neci afară,/ Prin ceață — obosite roșii, fără zare —/ Ard, afumate, triste felinare,/ Ca într-o crîșmă umedă, murdară. (Sonet).

În general, spațiul din universul poetic creat de Bacovia recompune imaginea unei existențe, văzută în stare de *nevroză*. Amurgul de toamnă este pustiu, cafeneaua e goală, odaia plină de mistere, orașul doarme și casele sînt de fier. Omul lui Bacovia rămîne la fel de singur și de anxios și *înăuntru* și în afară, fiindcă nu poate adera la nimic și nu este solicitat de nimic". (Munteanu, *L.*, p. 62—63).

Un paroxism al senzației

„Simbolismul urmărea să fie muzical, sugestiv, evanscent. *Arta poetică* a lui Verlaine conține întreg programul. Muzica lui Bacovia e dizarmonică, sincopată, țipată la trompetă, histerică. Față de violinele lui Verlaine, el pare amuzical; sau procedează prin stenogramă de elemente disparate, ca Trakl. Culorile simboliste apoi se grefau pe sunete și mirosuri,

Scanned with OKEN Scanner

într-un sistem de corespondenţe menite a arăta intelectualitatea unui lirism interesat de esenţe. La Bacovia culoarea devine nu numai persistentă şi obsesivă, dar de o mare materialitate, ca la expresionişti. Orice reprezentare (fiind vorba de tablourile de natură) e distrusă, ca o faţă pe care s-a scurs fardul. Violetul, negrul, albul, rozul invadează lucrurile ca nişte prezenţe fizice, erodează peisajele sau le pătează. Poetul pare a aplica vopselele pe pînză direct din tub sau cu latul cuţitului. Şi aceste vopsele sînt cîteodată halucinante prin intensitate. Simboliştii erau cel mult decorativi: Bacovia e pictural. Dar nu reprezentînd realul (ca Samain, atît de iubit de poetul *Plumbului,* pentru «naturile sale moarte») ci maltratîndu-l. Tot un mod de a maltrata realul este repetiţia mecanică prin care Bacovia creează o lume de marionete, de păpuşi de ceară, ce fac salturi groteşti, ca nişte fiinţe dezartticulate. Ceea ce la Macedonski ori Ştefan Petrică era hieratism, stilizare, aici e curată rigiditate. Se poate nota că, în toate trei cazurile, Bacovia se remarcă prin intensificarea senzaţiei (de sunet, culoare sau cinetică), prin mărirea expresivităţii uneori pînă dincolo de limita suportabilă. El e modern fiindcă şochează: ochiul, urechea, imaginaţia, arta. «Nervii» lui Bacovia sînt un paroxism deliberat al senzaţiei.

Departe, în cetate, viaţa tropota.../ O, simţurile-mi toate se enervau fantastic,/ Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic,/ Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat". (Manolescu, *T.,* II, p. 91—92).

Violenţa contrastelor

„Această sensibilitate zdruncinată şi-a pierdut capacitatea normală de reacţiune; va răspunde numai zguduirilor brutale şi senzaţionalului: ochiului i se deschid numai perspective de sînge, iar urechea nu mai înregistrează decît răcnetele fetelor nebune «la ploaie» sau «urletele lupilor sub stelele înghеţate». Nuanţa şi subtilitatea nu trezesc reacţiuni în simţurile tocite, cărora numai violenţele din *Plumb de Toamnă* le mai amintesc de ceea ce trăieşte şi dincolo de ele. Stratul impermeabil al uzurii va interzice unei retine îngroşate să se mai impresioneze de alte colori decît de acelea fundamentale cromaticii (v. *Alb. şi negru*), care, înfăşurîndu-se simultan, cînd se împletesc distinct *(Copacii albi, copacii negri — Decor),* cînd fuzionînd ascuns, se disimulează fiecare sub acelaşi aspect acromatopeic: cenuşiul bacovian (v. *Gris*). Volumul *Plumb*, esenţial carierei poetice a lui Bacovia, mai conţine incontestabil numirea şi a altor culori; observaţia cade însă aci pe combinaţia stridentă de caleidoscop, în care se dau, pentru a exista.

Elementele de bază coloristice nu întîrzie să se interiorizeze şi, în cufundarea lor ascunsă, se preschimbă în două nuclee ce coagulează întreaga existenţă a sufletului uman: Albul devine principiul vieţii — Iubirea, iar negrul principiul negativ — Moartea. Şi stările sufleteşti provocate, după aceleaşi legi ca şi corespondenţele lor senzoriale, fie că se încheagă izolate în unităţi confuze (fără pejoraţie), fie că îşi îmbină contrastul lor permanent:

Toamnă pe covoare parfume tari/ Adă roze pe tine să le pun,/ Sînt ci-

ţiva morţi în oraş, iubito,/ Şi-ncet cadavrele se descompun. (Cuptor)" (Streinu, *P.*, I. 35—36).

Arta lipsei de artă

„Lipseşte din poezia bacoviană orice urmă de retorism. «Artificiile», regia, indică aici, într-un mod similar celui din creaţia primitivilor, marginile, cadrul particular al desfăşurării emoţiei. A le evita ar însemna a renunţa la generalizarea stărilor sufleteşti, la preschimbarea emoţiei naturale în emoţie estetică, menţinerea la nivelul notaţiei. Arta lui Bacovia consistă tocmai în stilizarea voit stîngace, primitivă, a notaţiilor, în punerea simţămintelor sub măşti rezumative, simplificatoare. E un mod al detaşării de sine, al obiectivităţii lirice. (...)

Ne aflăm în lirica lui Bacovia pe teritoriul — explorat cu o artă rafinată — al unei sensibilităţi zdruncinate, incapabile de a trăi continuu o anume stare, de a cuprinde ansamblul unor privelişti. Oglinda sfărîmată, simţirea cuprinde în cioburile ei frînturi de realitate, adunate oarecum întîmplător. Frecvenţa conjuncţiei «şi» nu e dictată, oare, tocmai de nevoia de a lega reprezentări, impresii mai mult sau mai puţin disparate (... Şi-n jur era aşa răscoală...; Şi nici nu ne-am mai dus acasă; Şi-am plîns cu frunţile pe masă...)? Avem înainte, în orice caz, parcurgînd opera lui Bacovia, fragmente de viziuni, frînturi de stări psihice, transmise în versuri deşirate, dezacordate, sugerînd discontinuităţi:

O, amurguri violete.../ Vine/ Iarna cu plînsori de piculine.../ Peste parcul părăsit,/ Cad regrete/ Şi un negru croncănit.../ Veşnicie,/ Enervare.../ Din fanfare funerare/ Toamna sună agonie... (Oh, amurguri) (...)

Tocmai prin această fărîmiţare, prin discontinuitate, impresia devine *expresie,* dobîndind capacitatea de a halucina realitatea, de a crea o altă lume, sufletească, din date disparate ale lumii obiective" (Micu, *Î.*, p. 464—466).

„Despre G. Bacovia se poate spune că este prototipul versificatorului liber. Chiar ideea de «a face versuri» pare necunoscută poeziei sale. Niciodată nu poate fi vorba la el de constrîngere ritmică sau silabică; iar preocuparea prosodică e îndoielnic dacă i s-a prezentat vreodată fie şi ca intenţie de vers liber. Poezia bacoviană se afirmă ca un fel de emanaţie biologică, plasmă care zvîcneşte scurt şi dincolo de orice formă de viaţa organizată, deci dincolo de cunoştinţa de sine. În toate volumele sale, şi mici şi puţine la număr, el a cîntat demiterea spiritului, declinînd naturii omeneşti şi retragerea spre biologicul suferind în ritmuri dezarticulate, zvîcnite şi elementare, care nu par altceva decît automatismul unei vieţi protozoarice. Deşi după culegerea *Plumb* (1916) au mai apărut plachetele *Scîntei galbene* (1926), *Cu voi* (1931), *Comedii în fond* (1937) şi *Stanţe burgheze* (1947), nici o modificare nu e de observat din punct de vedere formal. Dintre poeţii noştri, Bacovia pare cel mai identic cu sine, cu alte cuvinte găsindu-se pînă azi la punctul de plecare. Am zice doar că s-a men-

Scanned with OKEN Scanner

ţinut la versul liber în tot timpul, dacă n-ar fi mai nimerit să se spună că n-a ieşit niciodată din versul instinctiv sau din pulsaţia protoplasmică. Sînt totuşi semne că aceste zvîcniri ale unei biologii primare provin dintr-un anume rafinament.

Plăcerea de artificialitate, poza totală, mirosul morţii şi toate atitudinile lui excentrice alcătuiesc un complex de civilizat care îşi organizează dezorganizarea. El a chibzuit artistic singularitatea, găsind că numai în acest sens poate fi original. E o voinţă în lipsa lui de voinţă şi este o afirmaţie în gestul de a se infirma. Bacovia se stilizează în «fără stil». De aceea natura lui omenească poate fi a unui civilizat, în timp ce natura operei rămîne să ne apară a unei vieţi celulare. Incapacitatea de a versifica este şi ea numai o iluzie. Paralele cu voinţa artistică a demiterii din conştiinţă, din umanitate şi chiar din viaţa organică, se manifestă la el procedeul de a-şi suspenda posibilităţile ritmice, de a şi le combina în iluzia inexistenţei lor. Degradării substanţiale îi răspunde astfel degradarea expresiei. Încît aerul de elementaritate se susţine, de fapt, cu destulă complicaţie şi destul rafinament". (Streinu, *V.M.*, p. 231—232).

Dramă şi luciditate

„Boema bacoviană e tragică; faţă de minulescianism, care e migratoriu, eul bacovian este-nfipt pe loc, ca un pom, ca o piatră. Zările lui morale se cuprind între cazarmă, cîrciumă, cafeneaua sordidă, parcul oraşului provincial, bîlciuri, iar peisagiul familiar sunt ploaia, ninsoarea, noroiul; o cangrenă a universului îi otrăveşte şi-i roade fiinţa, o solitudine maniacală îl împinge la un solilocviu pe muche de cuţit, între luciditate şi demenţă; ca şi pe marii romantici, amorul şi moartea îl obsedează, dar fără patetism retoric, fără elanuri zgomotoase spre fericire şi fără filozofare grandilocventă. Instincte vitale îl rod totuşi ca o maladie unică, îl urmăresc, în imagini macabre şi-n voluptăţi istovitoare. Dintr-o minusvitalitate notorie, universul liric bacovian se hrăneşte cu lăcomie, ca să zicem astfel, extrăgînd una dintre cele mai tari arome poetice dintre cîte cunoaşte simbolismul nostru; aş spune chiar că filtrează esenţa cea mai concentrată, amestec de fetid şi mosc, de durere şi plăcere, indistinct îngemănate. Eul bacovian răsuceşte un tragic, un obsedant scîncet, suferinţa se clatină într-o semisomnolenţă în care instinctul vital alterat posedă nu ştiu ce încordată luciditate; materia în dezagregare are un fel de conştiinţă de sine, vizibilă în însuşi propriul ei proces de dezatomizare; ea umple toată conştriinţa reflexivă a poetului, manifestată printr-o atentă notaţie. Oricîtă simplitate şi stîngăcie verbală dovedeşte lirica bacoviană, acestea sînt şi semnele neîndoioase ale lucidităţii lui artistice; conştiinţa umană se prăbuşeşte în reacţii fiziologice, dislocate, fără nici o putinţă de a se ridica pe un plan egal sau analog, dar numai o inteligenţă artistică o poate surprinde în înseşi confuzele ei dezagregări. Fără această conştiinţă artistică încordată, poetul n-ar fi putut exprima psihologia lui singulară; arta s-ar fi redus atunci la un fel de Alfabet Morse, cuvîntul fiind înlocuit cu

Scanned with OKEN Scanner

semne convenționale. Altminteri, acel scîncet de care vorbeam ar fi inexpresiv, rămînînd la interjecție. Firește, arta cuvîntului bacovian nu este abundentă, ci acumulează notații, creînd o atmosferă; de aceea s-a spus, din nenumărate părți, și am mai spus-o și noi, că volumele de versuri ale d-lui Bacovia formează un singur poem, alcătuit prin aglutinare. Am putea spune, fără nici o intenție de paradox, că poetul orbecăie lucid prin universul său moral dezintegrat, făcîndu-ne sensibilă tocmai această dezintegrare". (Constantinescu, *S.*, I, p. 156—157).

Masca sentimentală

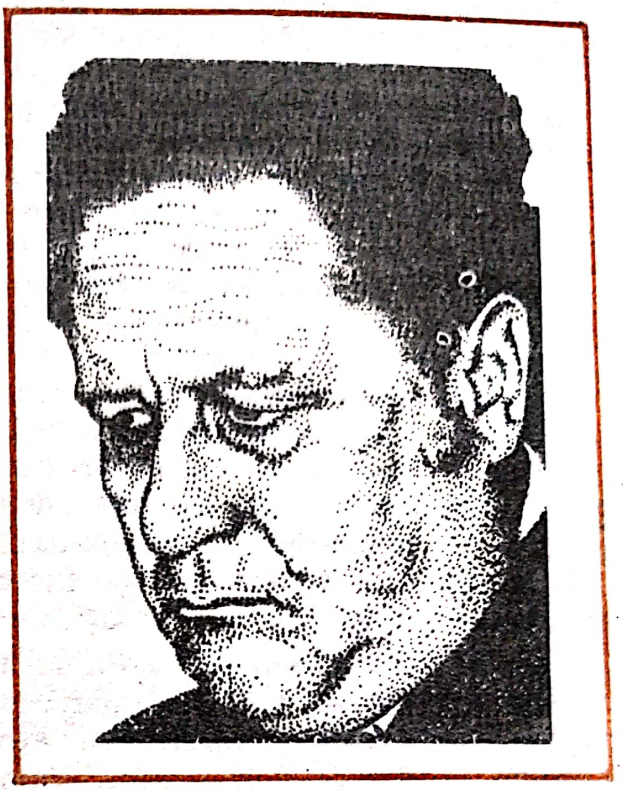
„Stăruia încă, alimentată, e drept, de o extinsă aparență a creației, prejudecata unui Bacovia sentimental. Sentimentul ar fi însăși flacăra operei bacoviene, acea căldură molcomă sau fierbințeală zguduitoare ce pare a-i constitui consecința particulară; sau, încă mai exact, acea minoră muzicalitate oarbă, cerșind compasiune, pe care autorul *Scînteilor galbene* o pune de atîtea ori în scenă. Profunziunea de violine, clavire, armonici, caterinci e incontestabilă, ca și palorile fatale, hemoptiziile, delirul, într-un cuvînt poza de *damnat*. Dar poetul nu utilizează sentimentul decît drept colorant. Stările sale profunde sînt incolore, halucinante. Pustiind ființa, pulverizînd lumea fenomenală, ele au nevoie de un substitut al zonelor deteriorate, de o reconstituire a formelor abolite. Sentimentul e fardul poeziei lui Bacovia. Pe obrazul emaciat al subiectului liric, sentimentul invocat așterne o colorație tragică, necesară pentru a-l raporta la existența refuzată. O imagine a unei muzicalități curente, lacrimogene:

E-o muzică de toamnă/ Cu glas de piculină,/ Cu note dulci de flaut,/ Cu ton de violină...// Și-acorduri de clavire/ Pierdute, în surdină;/ Și-n tot e-un marș funebru/ Prin noapte, ce suspină... (Nocturnă), nu e decît pseudonimul unui vuiet cosmic, echivalența unui gol cumplit. Chiar cînd cercul reprezentării se restrînge, sub valul vînăt al melodiei suburbane se disting contorsionările expresive ale ființei din adînc, imaginile unei prostrații sfîșietoare:

O, nu mai cînta, harmonie pribeagă,/ Că plîng, și nu știu unde să mă duc,/ În toamna care plînge pe-o veche modestie,/ Cu ploaia care curge în mahalaua bleagă,/ În noaptea asta-n care am devenit năuc. (Nocturnă)" (Grigurcu, *B.*, p. 7—8).

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Barbu



S-a născut la 20 februarie 1924 la Bucureşti într-o familie de muncitori ceferişti. Studii la Bucureşti, bacalaureatul în 1943. S-a înscris la Facultatea de litere şi filozofie. Între 1962—1968 redactor-şef al revistei „Luceafărul", din 1970 al revistei „Săptămîna". Membru corespondent al Academiei R.S.R. Debutează în 1941 semnînd cu pseudonime, cu numele adevărat în 1947, în „Fapta". În 1955 revista „Viaţa românească" îi publică nuvela *Munca de jos;* în acelaşi an îi apare primul volum, *Gloaba.* După trei volume cu tematică sportivă *(Balonul e rotund, Unsprezece* şi *Tripleta de aur)* apărute în anul următor, romanul *Groapa* (1957) este decisiv pentru activitatea scriitorului, mai presus de orice afirmînd un stil. Debut în teatru la Cluj cu piesa *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară* (1959). Urmează romanele *Şoseaua Nordului* (1959), roman refăcut în două volume, 1965—1969), *Facerea lumii* (1964), *Princepele* (1969), *Incognito* I—IV (1975—1980) şi *Săptămîna nebunilor* (1981). Din *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent* a apărut, într-o suită de prezentări personale, *Poezia română contemporană* (1975). *Caietele Princepelui,* 6 vol. (1972—1977) se constituie ca „jurnalul unor romane" ideale spre care aspiră scriitorul.

Opera, ale cărei coordonate sînt intenţia universalistă şi spiritul pamfletar, se constituie din secţiuni plasate între doi poli: *Groapa* şi *Princepele,* momente de referinţă ale romanului contemporan. Comun le este un anume pitoresc al mediilor (diferite însă pe planuri temporale şi spaţiale), al lumilor crepusculare şi vitalitatea notaţiilor. De la biografia Cuţaridei, a mediului periferic, un adevărat caleidoscop şi „comedie umană", se ajunge la parabola unei lumi colorate de la Porţile Orientului al cărui reprezentant este personajul-cheie, de osmoză complicată şi contradictorie.

Scanned with OKEN Scanner

Spaţiul epopeic

„Inaugurată printr-un «prolog», echivalentul unui *poem* despre timp, *Groapa* anunţă *durata* epopeică sau o pregăteşte în spiritul baladei: anotimpurile Gropii, ale hoţilor şi ale mahalalei sînt (sau se pot deduce) plasate sub semnul *genezei.* Se constituie o *istorie,* avînd etape esenţiale dictate de registrul poematic al genezei, al devenirii şi, în cele din urmă, al morţii. (...) Lumea e aceea din *Flori de mucigai,* aducînd cu fantasticul din *Pui de găi* sau cu desenul din *Fătălăul* (aici ucenicul Paraschiv), ori cu imaginile compuse savant de către V. Voiculescu în *Zahei orbul,* rememorînd ceremonialul şi canoanele hoţeşti instaurate de Stăpîn (din nou cu sugestii ce trimit la *Rică* din *Cîntice ţigăneşti* ale lui Miron Radu Paraschivescu). Arpegiile amintesc rostiri de lăutari: «Vîntul se iscă iar. Se încorda în trestiile înalte şi drepte, care sunau ca un ţambal». Se descoperă aici o ştiinţă a interludiilor, a unor pauze între cînturile epopeii, unde reprezentările aparent eliberate de grija succesiunii evenimentelor şi a continuităţii lor sînt concentrate ca spaţiu sonor şi vizual.

Groapa se compune, pornind de la aceste elemente înscrise în ritmurile şi dimensiunile ei interioare, pe principiul dispunerii epopeice: sînt *cînturi* organizate şi plasate sub atracţia unui nucleu polarizator; fiecare capitol se revendică de la acest segment şi, în acelaşi timp, îl ilustrează ca una dintre manifestările edificatoare (aparent autonome). De la biografia negustorului Stere (un fel de Snopes din ciclul faulknerian), se parcurg *toate* evenimentele lumilor; naştere, moarte, colectivitate, destin, ethos, eros, istorie etc. Folclorul mahalalei se converteşte în cîntec şi baladă, uneori în tonuri sentimentale *(Didina),* cu stridenţe, în culori violente; alteori într-un registru grav, chiar şi din unghiul reprezentărilor universului infantil *(Ghetele).* Domină însă tonalitatea baladescă, oficiind ritualul vieţii şi al muncii *(Truda),* capitol cu un debut în stil de proză ritmată, cronică a muncii, a protestului, realizat într-o compoziţie largă, panoramică (tabloul grevei)." (Vlad, *C.,* p. 272—274).

Parabola puterii

„Sigur este că autorul *Groapei* nu voieşte să facă o simplă operă de reconstituire istorică ori, de încearcă a merge pînă la un punct în această direcţie, elementul esenţial al *Princepelui* este altul: *parabola.* Organizînd în acest chip faptele, Eugen Barbu procedează în felul romancierilor moderni pentru care istoria nu-i decît un punct de pornire pentru naraţiuni, cu înţelesuri amare. Rari sînt cei ce mai fac, azi, roman istoric pur, în formula adusă la strălucire de romantici; mai toţi caută în istorie o filozofie a existenţei, alegînd, pentru aceasta, o cale indirectă. Cea mai răspîndită este parabola.

Modelul stilistic al lui Eugen Barbu — au observat toţi — rămîne *Craii de Curtea Veche,* naraţiune numai în planurile secunde istorică. O idee despre confruntarea între două culturi şi două forme de civilizaţie îi

Scanned with OKEN Scanner

putea veni de la Sadoveanu *(Zodia Cancerului)*. Şi acolo apare un reprezentant al Apusului, Paul de Marenne, cu rolul însă pasiv de a înregistra formele unei civilizaţii străvechi, amănunţitt înfăţişate de prozator, cunoscător de cronici. În *Princepele* rolul se schimbă: messerul Ottaviano este factorul activ al istoriei şi, în configuraţia cărţii, el semnifică ideea de putere (în înţelesul lui Machiavelli), transpusă în cîmpul inerţiilor răsăritene. (.:.)

În romanul pe care îl discutăm, fanariotul care suferă de melancolie, om subţire, cult, neînchipuit de crud — cînd este nevoie — vrea să fie simbolul unei istorii ce uneşte violenţa cu fineţea corupţiei. Este primul element al parabolei şi cel mai important. Al doilea este Ottaviano, chiromant şi cabalist, alchimist şi cunoscător de ştiinţe ermetice, venit din Valahia după ce trecuse pe la marile curţi europene. El reprezintă o anumită filozofie a puterii (cea din *Princepele* lui Machiavelli), bazată pe abilitate, pe ştiinţa, adică, de a fi, în complicata artă a guvernării, vulpe şi leu în acelaşi timp. Opus acestei viziuni este Ioan Valahul, exponentul tradiţiei autohtone, astrolog şi acesta, cititor în zapise şi alcătuitor de *folete*, cu o ştiinţă elementară ca aceea a oierilor şi magilor sadovenieni. El aduce, deşi sub forme elementare, un punct de vedere asupra istoriei şi ilustrează un mod de a rezista în faţa violenţei ei prin alt fel de abilitate: aceea a retragerii, a conservării. (...)

Acesta este cadrul general al parabolei de care vorbeam şi, totodată, stratul cel mai solid al romanului lui Eugen Barbu. Primul element al parabolei este — spuneam — Princepele, un tiran ce suferă de boala sufletelor alese: *melanholia,* ostenit de putere, capabil de a trece, totuşi, la atitudini energice cînd puterea este primejduită. Crud şi inteligent, el are despre putere idei sănătoase, cum este, de pildă, aceea că cel mai uşor lucru pe lume este să fii nedrept şi că orice tiranie se sprijină pe o castă, fără a avea însă nesăbuinţa de a se încrede în ea. Cîinii melanholiei sfîşie însă sufletul acestui despot pe care puterea nu l-a făcut mai fericit. Mintea lui urmăreşte ceva perfect — ne încredinţează prozatorul, lăsînd să cadă în sufletul vicios al Principelui un grăunte de inefabil — ceva desăvîrşit, dar nu află calea spre desăvîrşire şi perfecţiune." (Simion, *S.r.*, I., p. 564—567).

Abandonul istoriei

„Roman al unei lungi crize de conştiinţe, *Princepele* este totodată romanul unui timp stagnant, deşi raţiunea refuză existenţa timpului suspendat. În cartea lui Eugen Barbu, deşi oamenii se agită, mor de ciumă sau suprimaţi violent, istoria pare un resort uzat, incapabil de redresare, acreditînd impresia că *timpul* şi *destinul* se cufundă. Ideea revoltei pare aici absentă, de unde o tristeţe grea, perspectiva închisă, totul rotindu-se în cerc tragic, într-o ireductibilă dominaţie a absurdului. Esenţa dramei (romanul în cauză este dramă, meditaţie şi parabolă) ţine de *repetarea* în gol, în acelaşi spaţiu închis, a aceloraşi mişcări, trăsături ce acuză senzaţia de *serie,* uniformitatea gesturilor, ter[illegible]la oboseală a ritmurilor. Un dom-

Scanned with OKEN Scanner

nitor valah a fost mazilit; «Princepele» i-a luat locul, primit cu vechiul ceremonial, pentru a sfîrşi decapitat prin voinţa padişahului; un alt «prin-cepe», străin şi acesta, va fi întîmpinat cu aceleaşi oraţii. Prin urmare o dramă fără ieşire, în care domnitorul, mitropolitul, episcopii, boierii şi ceilalţi joacă roluri prestabilite. Un aventurier italian, «messer» Ottaviano, astrolog, alchimist, partener de legături contra firii cu Princepele, marcase nefast epoca acestuia. Noul «princepe» nu poate ieşi din cercul de oţel al aceloraşi practici. Ultima frază a romanului taie orice speranţă: «Pînă spre seară, cînd se terminară strălucitele serbări (de primire) se zvoni că pe la bariera Delea-Veche intrase în Bucureşti şi un messer de la Orient...».

Pentru ca orologiile istoriei să fie repuse în funcţie, ar fi trebuit ca viaţa să fie înţeleasă ca *act,* nu ca fenomen de aşteptare, însă marele vizionar al *faptei* nu se iveşte iar ieşirea din labirint pare nebunie. Lupta omului cu istoria ar trebui să fie mai mult decît o înfruntare cotidiană: ceva care să semene a *supraconflict* iar omul să rostească acel *fiat* al regenerării. Decadenţa este aici întreruperea unui ritm, astfel că în lipsa evoluţiei lucrurile par înţepenite." (Ciopraga, *P.l.r.,* p. 118—119).

Serii literare

„*Groapa* afirma un stilist creator de atmosferă, un prozator din fibra balcanicilor, fixat asupra mediilor sordide, venind să se ataşeze unui lung şir de autori români, diferiţi ca formulă şi valoare, ce evocaseră la rîndul lor umanitatea declasată şi tragică a periferiilor: Delavrancea (în cîteva nuvele), Liviu Rebreanu (în *Golanii),* G. M. Zamfirescu (romanele cunoscute), Stoian Gh. Tudor *(Hotel Maidan),* Paul Daniel *Republica Barbă Rasă)* şi atîţia alţii. Faţă de aceştia, Eugen Barbu este independent prin factura stilistică, dar consonant prin problematică, şi prin optica asupra lumii de la margine: duritatea raporturilor umane, patima, fondul sentimental subiacent etc. În felul acesta, cartea se aşază la capătul unei serii, pe care o ilustrează remarcabil, nedepăşind-o totuşi, în chip substanţial, sub raportul viziunii generale.

Princípele se subsumează şi ea unei tradiţii artistice bogat reprezentate în literatura anterioară: Filimon, Ghica, I. L. Caragiale, (din *Kir Ianulea),* Matei Caragiale etc., dar implică, mai subliniat decît *Grodpa,* o tentativă modernă. Neliniştile Princepelui, disperarea, viciul ca paleativ al urîtului, fascinaţia puterii — iată numai cîteva din elementele climatului de idei contemporan. Cu voluptate neascunsă prozatorul se dăruie evocării pitoreşti, desfăşoară imagini colorate intens, puternic animate, captivîndu-ne prin somptuoasa şi vie descriere a ceremoniilor de la curtea fanariotă, a serbărilor şi ritualelor religioase, prin erudita înşirare de ranguri boiereşti şi ecleziastice, prin inventarierea savantă a vestimentaţiei specifice, a mîncărurilor şi băuturilor servite la impunătoarele banchete, totul cu simţ epic, integrat adică unei povestiri pline de sevă." (Dimisianu, *P.,* p. 130-131).

Cronica unei clase

„*Şoseaua Nordului* (1959) şi *Facerea lumii* (1964), anticipate, întretăiate şi urmate de un număr apreciabil de nuvele pe teme similare (*Munca de jos, Oaie şi ai săi* — aici fiind vorba de un mediu semi-rural, *Casă nouă* etc.) arată ambiţia lui Eugen Barbu de a face cronica unei clase. *Groapa* sugerează rădăcinile ei îndepărtate, confuze, în *Şoseaua Nordului* clasa muncitoare este deja politiceşte formată şi participă la un act istoric de anvergură, în *Facerea lumii* este descris momentul luării puterii. Ultimul roman cuprinde, în chip mai pregnant decît cel anterior, un *roman politic* în interiorul unui *roman de moravuri*, genul pentru care Eugen Barbu manifestă predilecţie. *Şoseaua Nordului*, este, în intenţie, un roman în stilul lui Malraux: formarea unei conştiinţe de sine prin acţiune, identificarea destinului individual cu destinul istoriei, revoluţia ca afirmare a libertăţii individuale etc. După *Condiţia umană*, *Speranţa*, aceste idei pătrund în romanul european, cu precădere în acela care se interesează de implicaţia *politicului* în existenţa individului. Romanul românesc postbelic este cîteva decenii, şi mai este şi azi, obsedat de aceste relaţii. El a voit să creeze un nou tip literar pornind de la o nouă definiţie a omului: *omul ca sumă a relaţiilor sociale* (Marx). Însă multe încercări au eşuat, pentru că în interiorul acestei relaţii nu se observă factorul psihologic şi o filozofie elementară de viaţă, fără de care opera literară nu se poate constitui ca atare." (Simion, *S.*, I, p. 552).

Un travaliu artistic

„Fiecare din paginile de proză ale acestui scriitor nu poartă doar însemnele unui incontestabil talent. Mai presus de toate, un rînd semnat Eugen Barbu, semnifică îmbinarea strălucitoare a harului cu un travaliu, pentru mulţi, inimaginabil. De aceea, probabil, îndrăznim să vedem în Eugen Barbu pe cel mai autorizat continuator al uneia din direcţiile fundamentale ale prozei româneşti. Este direcţia pe care am numi-o artistică, identificabilă pentru prima oară în notaţiile şi relatările venerabililor cronicari, continuată de un Creangă şi Sadoveanu pe de o parte, de Mateiu Caragiale şi Arghezi pe de alta. Nu ne dăm seama cîtă mare sau mică apropiere se poate stabili între un Neculce şi Eugen Barbu. Peste diferenţele inerente de «fond», dincolo de ţelurile evident deosebite ale operelor şi, firesc, ale mijloacelor utilizate, se reţine ca un element primordial încrederea autorilor în cuvîntul şi fraza bine strunite. Folosit ca la cronicari şi Creangă dintr-o superioară plăcere, adică dintr-un estetism mai mult simţit decît programat, încrustat cu grijă în fraze supravegheate pentru a crea atmosferă şi aburoasă stare sufletească precum la Sadoveanu, ales la nesfîrşit în dorinţa de a prinde cît mai mult din acel unic crepuscul matein, ciocănit cu endemică furie pentru a obţine verbul îndrăcit de natură argheziană, — cuvîntul lui Eugen Barbu se înscrie întotdeauna în arii de un deosebit rafinament." (Ardeleanu, *O.*, p. 7).

Scanned with OKEN Scanner

Ion Barbu

Pseudonimul lui Dan Barbilian, poet și matematician, născut la Cîmpulung-Muscel în 19 martie 1895 și mort la București în 11 august 1961. Fiu de magistrat. Studii liceale și universitatea la București. În 1925 primește o bursă de studii în Germania. Asistent al profesorului Gh. Țițeica, doctoratul în matematici (1929). Conferențiar universitar (1933) participă la Congresul internațional de Matematică de la Praga (1934), conferențiază la Universitatea din Hamburg și Göttingen (1936) apoi la Münster și Viena (1938). Din 1942 profesează la catedra de matematică (algebră) a Universității din București. Debutează ca poet în „Literatorul", 1918. Creează intens, după contactul cu cenaclul revistei „Sburătorul", „patronat" de E. Lovinescu. Publică poezii și articole în „Contimporanul", "Viața românească", „Umanitatea", „Hiena", „Revista română", „Cugetul românesc". În 1921 îi apare placheta *După melci*, în 1925 este cuprins în *Antologia poeților de azi*. Volumul *Joc secund* (1930), îl situează printre cei mai însemnați poeți români moderni. Traducerea în ultimii ani ai vieții a tragediei *Richard al III-lea* de Shakespeare rămîne neterminată. Sensurile simbolice, inițierea într-o ordine obscură a lucrurilor, concentrarea expresiei pînă la pragul inanalizabilului constituie trăsături definitorii ale liricii sale, atît în placheta *După melci* cît și în volumul *Joc secund*, excepție de la această regulă făcînd doar cîteva poezii publicate în periodice și neadunate de autor în volum, ca *Lava*, *Banchizele* unde întîlnim o desfășurare a intenției de semnificare poetică, în stil parnasian. Poeziile de tipul baladic și oriental *(După melci, Nastratin Hogea la Isarlîk, Domnișoara Hus, Riga Crypto și Lapona Enigel*, etc.) desfășoară aceeași tendință simbolic-inițiatică, ermetică, în două registre, al enunțului narativ, al parabolei conținute la nivelul evenimentului evocat, și al expresiei lirice. Ermetis-

Scanned with OKEN Scanner

mul barbian se dezvoltă însă şi fără suportul naraţiunii de aspect parabolic, şi anume prin limbaj, în poezii ca *Joc secund, Grup, Increat, Mod,* etc. Proza poetului cuprinde mărturisiri de creator, eseuri despre personalităţi literare sau ale matematicii, atitudini programatice în sfera liricii. Opera matematică a lui Dan Barbilian (autorul nu mai semnează aici cu pseudonim) reprezintă pentru axiomatică şi alte cîteva domenii ale acestei ştiinţe o reuşită majoră.

Ermetism şi codificare

„Matematician de profesie, poetul a fost ispitit să desprindă numai spiritul disciplinei sale adică alunecarea de la şes la pisc, zborul în absolut, spre ultima esenţă, şi să-l aplice liricei în înţelesul că, dată fiind o ascunsă ordine în univers, jocul simbolurilor să fie o cheie de iniţiere. Iată dar sensul temperamentului mai mult decît esteticei lui I. Barbu: pitagorismul poetic, sublimarea obiectului pînă unde îngăduie arta, restabilirea unei ordine pe planul al doilea, a unei corespondenţe oculte între simboluri, instruirea de lucrurile fundamentale, iniţierea în această ordine lăuntrică prin imagini esenţiale şi practici muzicale. Poezia se intelectualizează, fără a cădea în inteligibil căci poetul caută inefabilul macrocosmic, revelator al lucrului în sine, fugind de contingenţă, pitoresc, analiză, de claritatea clară, raţională, cultivînd muzica de sfere, cunoaşterea estetică, orfismul. Cu toate acestea, în aplicare, hermetismul lui I, Barbu e adesea numai filologic:

„Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,/ Intrată prin oglindă în mîntuit azur,/ Trăind pe inecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur./ Nadir latent! poetul ridică însumarea/ De harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi/ Şi cîntec istoveşte: ascuns, cum numai marea,/ Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi».

Iată o cugetare clară, în limbaj dificil, arta poetică a liricului: Poezia (adîncul acestei calme creste) este o ieşire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mîntuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii resfrîntă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune." (Călinescu, *I.l.r.* p. 808).

Ermetism şi obscuritate

„Cînd stă poetul sub semnul lui Hermes Trismegistul, şi cînd este doar «obscur», iată încă o chestiune nelămurită în cazul lui Barbu. *Hermetismul* ca şi *obscuritatea* sînt realităţi ale poeziei, deloc peiorative, şi a le confunda ar fi o eroare gravă. Ele trebuiesc puse în legătură cu noţiunea de *deschidere a operei* poetice, introdusă mai explicit în teoria esteticii de un Umberto Eco (...) Din punct de vedere formal, hermetismul tinde

mai mult spre *simbolurile originare* (de aici tonul oracular, orific), iar lirica *deschisă* foloseşte în mod deliberat semne din care se pot extrage mesaje *neunivoce*. Hermetismul ar pune accent deci pe univocitatea mesajului, şi receptivitatea publicului trebuie să fie pregătită în consecinţă pentru asemenea comunicare. Opera poetică deschisă, «obscură» urmăreşte o transmisie polivalentă; prin *plurivocitatea* de mesaje, la liberul arbitru al receptorului. Mesajul hermetic univoc cere o iniţiere spre a se divulga, găsirea unui sens de la care porneşte poetul, pe cînd obscuritatea poeticelor moderne se lasă interpretată ad infinitum. Hermetismul admite o singură soluţie, sau cîteva (însă în consensul iniţierii oculte), pe cînd obscuritatea configurează o pluritate a interpretărilor neantinomice. (...) Dezideratul este dublu: pe de o parte, prin fondul ezoteric, lirismul barbian este hermetic la modul orific, iar expresia acestui lirism este atît de sintetică (purificată de contingenţă), încît poate fi luată drept obscură. Poleirea versurilor şi eliminarea prisosurilor vrea să ilustreze acelaşi ideal clasic: maximum de gînd şi minimum de expresie sau *«un minim de formule oarbe unit cu maxim de idei vizionare.»* (Mincu. *C.*, II, p. 25—28).

Codificare şi poezie

„De vocaţie matematician, Ion Barbu s-a folosit pentru ermetizarea unor prime redactări, mai limpezi, de procedeul algebric al substituirii. Se ştie că în algebră, cifra cantitativă e înlocuită cu un simbol calitativ. Cuvîntul obscur la Ion Barbu este necunoscuta algebrică, prin care substituie sensului clar, misterul. Nu este, aşadar, un ermetism de substanţă, ci de procedeu. Astfel d-sa transformă prima redactare a emistihului:

«*Cimpoiul* trist în luncă...»

în

«*Cimpoiul veşted luncii...*»

Forma a doua dezorientează chiar pe exegeţii pătrunzători ai poeziei lui Barbu, cum este Tudor Vianu, care traduce acest vers: «cimpoiul răsunînd pentru poet într-o luncă veştedă». Sensul adevărat, credem noi, este acela al instrumentului care pare veşted şi uscat faţă de cromatica şi simfonia naturii. În versul următor din aceeaşi poezie poetul înlocuieşte prima formă:

«*Durerea* fiecărui frămîntă: încet, mai tare.»

cu

«*Durerea* divizată o sună-ncet, mai tare.»

Noţiunea divizată accentuează abstracţia termenului uzual «fiecărui» şi pune o penumbră artificială în vers." (Cioculescu, *A.l.*, 17—18.)

„Poezia aceasta se pretează şi chiar face apel la o anumită explicaţie sau, mai exact, întregire. Foarte adeseori avem de-a face cu formulări sintetice, de extremă concizіune, eliptice de multe ori, şi cu cuvinte cărora li se atribuie fie o proprietate insolită, fie o funcţie polivalentă în context,

sau cu altele care, izolate în context, scînteiază ca niște cristale cu fațete multiple. Asemenea rostiri se întîlnesc la tot pasul în poezia lui Ion Barbu, ca și în ceea a lui Mallarmé. Înțelegerea noastră este atunci solicitată să desfășoare toate aceste semnificații și să reconstituie oarecum materialul discursiv din care au fost extrase. Dar, ca și între mineralul abundent și cristalul de radium extras din el, este între material discursiv curent și rostirea strînsă a poeziei lui Barbu sau Mallarmé o deosebire de esență. E vorba de «altceva». Vorbirea curentă tocește și relativizează forța originară a cuvîntului, îl diluează în clișee: cuvintele viciate de uzul comun trebuie decantate prin actul poetic și restituite în puritatea lor iradiantă, funcțiunii lor de «entitate» rezumativă: «Donner un sens plus pur aux mots de la tribu» (Mallarmé, Tombeau d'Edgar Poe)." (Paleologu, *S.*, p. 193—194).

Solilocviu interior

„Tipul verbal al *Jocului secund* este solilocul interior. Endofazia procedează altfel decît vorbirea cu grai viu și pentru urechile unor ascultători. Aceasta din urmă exprimă complet. Cea dintîi se mulțumește cu puține cuvinte, ca niște vîrfuri de stînci din ceață, în timp ce legăturile dintre termeni rămîn învăluite în profunzimile procesului subconștient. Numeroase sînt aceste notații în poezia lui Barbu. Iată cîteva exemple: «Cer simplu-timpul, dimensiunea-două» *(Mod)*, «Munții-n Spirit, lucruri într-un Pod albastru/Raiuri divulgate» *(Poartă)*, «Aproape. Ochii împietresc cruciș» *(Dioptrie)*, «Spălări împărtășite!» *(Desen pentru cort)*.

Toate aceste construcții sînt eliptice de predicat. Termenii sînt puși unul lîngă altul să ni se indice raportul lor și natura acestui raport, așa cum cineva ar lua cîteva note în timpul unei meditații. Felul relațiilor dintre acești termeni, figurînd izolat alături, trebuie să-l găsească cititorul. Lectura devine în aceste condiții o acțiune de interpretare, asemănătoare în unele privințe cu aplicația epigrafistului care ar descifra o veche inscripție." (Vianu, *O.*, III, p. 312).

Efasarea subiectului

„Poezia lui Ion Barbu trebuie cercetată în măsura în care ilustrează lirismul depersonalizat, și a discuta această problemă înseamnă a investiga o chestiune capitală a poeziei moderne și a structurii ei, pe care poetul *jocului secund* o reprezintă cu strălucire. (...)

Această poezie vrea să trăiască prin excluderea din corpul ei al unui centru (să-l numim:) al subiectivității originare a oricărui act artistic și, de fapt, a oricărei conștiințe.

Dar e oare posibil un lirism fără un sediu subiectiv, care nu-l personalizează neapărat cît îl face să fie prelungirea și integrarea propriului su-

Scanned with OKEN Scanner

flet al cititorului? Aceasta e marea întrebare la care încearcă să răspundă poezia lui Ion Barbu şi în care caută ea să-şi găsească justificarea. Literatura română nu ne oferă un alt exemplu al unei asemenea ambiţii, dar cele străine da, şi în primul rînd marea experienţă a lui Mallarmé." (George, *S.*, 268—269.)

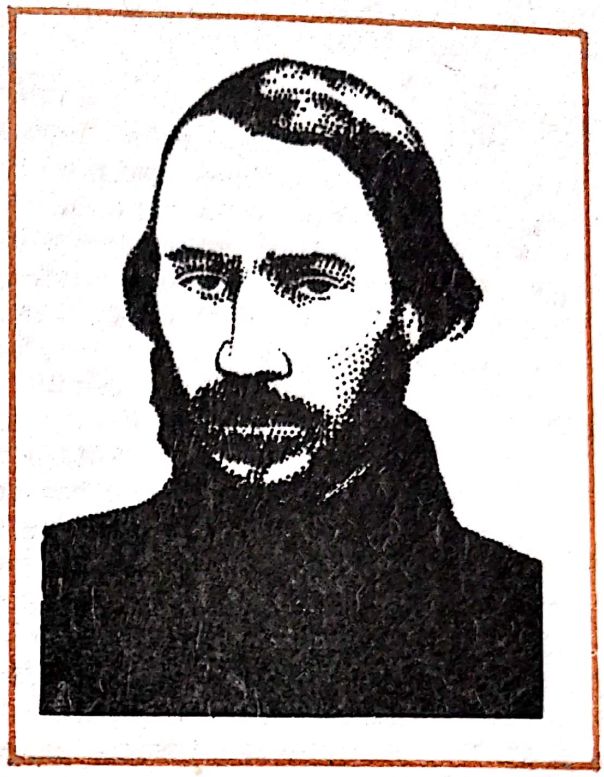
Limbajul intranzitiv

„Discursul barbian reprezintă o *fictio rethorica* în sensul că nu se adresează nimănui, nu comunică, ci *se autocomunică, realizînd astfel, prin maxima intranzivitate a limbajului, maximum de comunicare.* Intranzivitatea maximă trece în opusul ei. Actele de maximă închidere retorică (discursul gestual al lui Nastratin, discursul autorului în faţa cetăţii fictive Isarlîc) comunică la infinit prin pluritatea de mesaje ce li se poate atribui. Poezia către care Barbu aspiră (numită de el «pontifică lună»), un fel de astru-pontifex, nu se adresează nimănui. Discursul pontifical sau sacerdotal prezintă tocmai această trăsătură, de a nu fi tranzitiv, de a nu se particulariza la un *caz;* dimpotrivă, prin generalitatea sa, prezintă o maximă închidere." (Mincu, *I.B..*, p. 172).

Artă şi amoralism

„S-a dat, în general, prea multă importanţă substratului ideologic al ciclului *Isarlîc,* poetul fiind acuzat că 'ică la rangul de valori tocmai elementele care constituie tare ale istoriei noastre. Însă gestul lui Barbu are un substrat estetic: nu ca valori sociale sau morale sînt elogiate indolenţa, jovialitatea nepăsătoare, culoarea lumii rafinate, crepusculare a «crailor de Curtea-Veche», ci ca valori estetice, în sensul în care Sadoveanu spunea undeva cu umor subtil că mama artei e lenea. Cetatea *Isarlîcului,* aşezată «la mijloc de Rău şi Bun», «într-o slavă stătătoare», suspendate fiind orice determinări morale sau istorice, este cîntată ca un univers imaginar, pentru amestecul de «var şi ciumă», de albeaţă şi murdărie, de degradare şi strălucire, pentru putreziciunea suavă şi pitorescul lui subţire. Începutul este de basm curat şi tot de basm ţine viaţa închipuitei cetăţi, în care forfota mulţimii de gură-cască repr ıtă doar simularea unor activităţi economice. În fond, ideea e de uitate." (Manolescu, *M.p.*, p. 100).

Nicolae Bălcescu



S-a născut la Bucureşti în 29 iunie 1819, a murit la Palermo, Sicilia, în 29 noiembrie 1852. Părinţii au aparţinut micii boierimi valahe. Învaţă acasă cu un profesor grec, la „Sf. Sava" începînd din 1832; studii de istorie la Paris, 1846—1848. Intră iuncher în armata Tării Româneşti (1838), se dedică activităţii revoluţionare, cercetării istorice. Arestat (1840) şi închis o vreme în urma participării la conjunctura condusă de Dumitru Filipescu, este unul din membrii fondatori ai societăţii secrete „Frăţia", conduce mişcarea revoluţionară din Ţara Românească în 1848 după care trece munţii încercînd să realizeze o alianţă între trupele insurgente maghiare şi cele transilvănene. Activitate diplomatică la Constantinopol şi Londra, după înfrîngerea revoluţiei, în sprijinul ideilor pentru care milita. A scos revista de documente şi studii istorice „Magazin istoric pentru Dacia" (1845) precum şi o publicaţie a emigranţilor revoluţionari, „România viitoare" (Paris, 1850). În calitate de istoric şi politolog, Nicolae Bălcescu apreciază rolul decisiv al armatei în menţinerea independenţei naţionale (v. studiul *Puterea armată şi arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă acum*, 1844, ca şi *Puterea armată şi arta militară la moldoveni în timpul mărirei lor*, 1845), consideră că ridicarea economică şi socială a ţărănimii favorizează dezvoltarea Ţărilor Române (*Despre starea socială a muncitorilor plugari în Principatele Române în deosebite timpuri*, 1845; *Despre împropietărirea ţăranilor*, 1848). Sinteze asupra principalelor probleme socio-politice şi economice ale vremii sale a oferit în *Question economique des Principautés Danubienne*, 1850, şi *Mersul revoluţiei în istoria românilor*, 1850. Monografia *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*, 1878, îmbină ştiinţa istoricului cu o artă a scrisului de un patetic retorism.

Scanned with OKEN Scanner

Portret interior

„Ardea interior, nu se putea manifesta public decît cu oarecare bruscheţe. Era un timid orgolios, celorlalţi le apărea rigid ori fanatic, intratabil, în vreme ce teatralitatea comportării unui Eliade putea fi simpatică iar verbozitatea simulatorie a lui C.A. Rosetti strînge adeziuni şi magnetizează prietenii. Bălcescu, dimpotrivă, cu asceza lui, înstrăina. Portretele sale au fost greşit înţelese. Lumina iradiană nu e generoasă ci de sfînt bizantin, de Hristos Pantocrator. Lipsit de popularitate şi, de aceea, dispreţuind-o (dar suferind în taină tot atît cît l-a durut absenţa Femeii) el socotea numai recunoaşterea postumă drept o răscumpărare pentru neînţelegerea prezentului: «Nu căutam a mă face cu orice preţ popular, căci nu ştiu decît o popularitate, aceea ce e rezultatul faptelor mari şi adevărat folositoare. O asemenea popularitate o dobîndeşte omul tîrziu mai adesea tocmai după moartea lui, dar atunci ea trăieşte cît lumea». E adevărat. Dar raţionamentul vine mai degrabă din suferinţă şi insatisfacţie. Nimeni, trăind nu renunţă de bunăvoie la ce ne este dat aici şi acum drept răscumpărare a mizeriilor zilnice. Bălcescu o ştia, dar se retrage în sine ca-ntr-o cetate. Conştiinţa purităţii intenţiilor lui e un refugiu acum, inexpugnabil, o platoşă pentru o sensibilitate rănită“ (Zaciu, *C.*, pl. 171—172).

Ideologia

„Întîia lucrare istorică importantă a fostului iuncăr de cavalerie cu vocaţie conspirativă este *Puterea armată şi arta militară dela întemeierea principatului Valahiei pînă acum* (1844) şi ea implică una din ideile şi preocupările majore ale lui Bălcescu, anume aceea că românimea şi România nu se pot realiza decît prin forţa militară, prin organizarea forţei militare. (...) Ideea forţei militare se subsumează celei a unităţii naţionale (fără însă a neglija etapele: unitatea spirituală mai întîi, unitatea politică mai apoi), care agită plenar gîndirea lui Bălcescu, pînă la ultima lui suflare; cum i se subsumează şi ideea democraţiei sociale, atacată curînd după *Puterea armată* în eseul *Despre starea soţială a muncitorilor plugari* (1846). Bălcescu crede cu patimă în democraţie şi progres, pledînd pentru acţiunea prin forţă — insurecţia —, a treia sa lucrare ideologică importantă fiind *Mersul revoluţiei în istoria românilor*. (...) Ca luptător pe tărîm obştesc, el a visat, prin libertatea naţiunii şi împropietărirea ţăranilor, crearea unui stat românesc progresist, în spiritul democraţiei burgheze occidentale, lărgindu-şi consecutiv perspectiva politică pînă la ideea federalizării popoarelor dunărene (...). Republican, a activat pentru o burghezie autohtonă menită să înlocuiască pe cea străină, pe fanarioţii aliaţi cu pătura indigenă a ciocoilor birocrati.“ (Negoiţescu, *A.*, p. 36—38).

Scanned with OKEN Scanner

Istoriograful

„În acord cu spiritul vremii, Bălcescu năzuia să străbată dincolo de vălul aparenţelor, pînă la înţelegerea cauzelor şi a legilor dezvoltării. Pentru el, istoria nu era desigur, ca pentru Gebhardi, Engel, Fotino şi Aaron, doar «biografia stăpînitorilor», dar nu era nici simplu tablou al instituţiilor, industriei, comerţului, culturii intelectuale şi morale, obiceiurilor şi chipului de viaţă al trecutului. În ideea lui, *descrierea* trebuie completată cu *explicarea,* iar această explicare presupunea o dublă relaţie: *determinativă* (de la cauză la efect) şi *funcţională* (constelaţia elementelor componente ale situaţiei istorice pe baza unui principiu de coerenţă). Se poate afirma că Bălcescu avea o percepţie *totalizantă* a procesului istoric: el a plasat întotdeauna fenomenele individuale în complex orizontal, al epocii, şi vertical — al seriei evolutive". (Cornea, *O.l.,* p. 110—111).

Spiritul dialectic

În gîndirea lui Bălcescu, dialectica istoriei se realizează prin trăirea succesivă a termenilor antinomici rău-bine, materie-spirit, silă-drept, totul organizat pe axa progresului. Domnitorii asigură liniştea şi tăria ţării, dar ei înăbuşă libertatea internă. În numele principiului libertăţii, boierii se ridică împotriva autorităţilor domnitorului. Ei cuceresc libertatea, dar o păstrează pentru ei, castă privilegiată, şi ajung să robească poporul. Oricît de nedreaptă ar fi fost soluţia pentru masele populare, se realizează totuşi un progres: o clasă socială se substituie unui individ. Consecinţa firească a acestei stări de lucruri este decăderea generală; poporul decade prin robie şi sărăcie, boierii decad prin bogăţie şi asuprire. Pedeapsa nu poate întîrzia, ea îşi face apariţia prin fanarioţi. Sub un anumit raport, regimul fanariot însemnează un progres: el dă naştere burgheziei. Sub raport moral însă, faptul este damnabil: chiar din leagănul ei, noua clasă socială poartă stigmatul corupţiei. Ea distruge treptat-treptat boierimea, care reintră în masele populare din care se ridicase.

Împotriva tuturor se ridică însă un nou atlet: poporul. Luminat în parte de ardeleni, el se revoltă «prin insurecţie, acel drept legitim al popoarelor» şi cere drepturile sale. În mod general, din progres ia naştere progresul, dar şi din covîrşirea răului iese binele. În lupta lor, forţele antitetice nu pot duce aşadar decît la progres." (Popovici, *S.l.,* II, p. 517).

Retorica

„După tipul său adînc şi după necesităţile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el faptă, un episod în luptele naţionale ale timpului. Condus de o asemenea concepţie, intervenţia valorificatoare

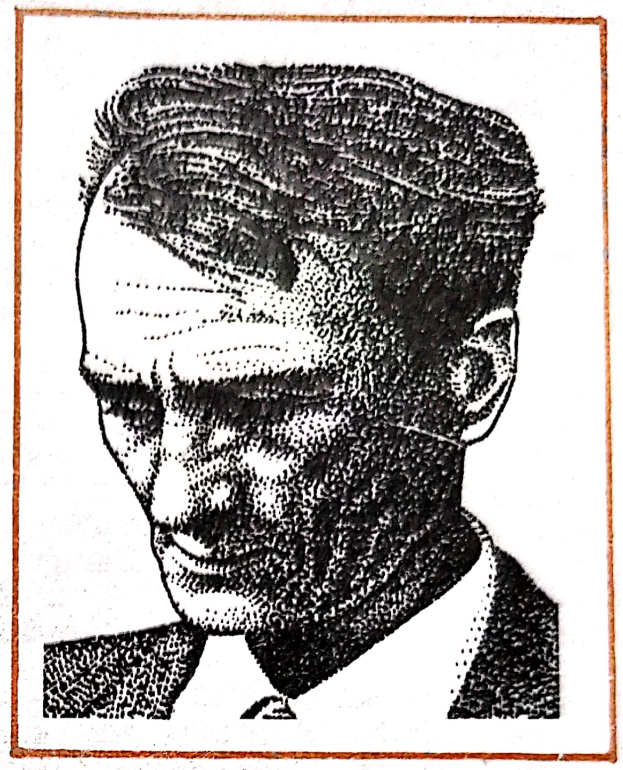
Scanned with OKEN Scanner

va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personagiile secundare sau pe cele care sînt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sînt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp: isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și sînt împinse, o dată cu acestea, în planuri mai umbrite ale reprezentării." (Vianu, *A.p.r.*, II, p. 347).

„*Românii supt Mihai-Voievod* Viteazul are dreptul de a aparține literaturii nu doar din unghiul cultural, încă prezent, cel puțin din cînd în cînd, în istoria literaturii. Realitatea e că opera lui Nicolae Bălcescu beneficiază de o *retorică* ale cărei întemeieri estetice se găsesc în normele discursului literar romantic. *Patosul interogației* provine din «sintaxa» romantismului și întrebările despre «nația română», «atît doritoare astăzi de viață», despre istorie și despre rațiunea activă a rememorărilor, țin de accentele profetice, luminate ale *poetului epic* al romantismului: «Pentru ce, după draga povestire a atîtor norocite și mari izbînzi, să fim osîndiți a descrie și cruntele noastre nenorociri?» Iată o propoziție atît de direct legată de registrul poemului epic, patetic și grav, situat între literatură și mesajul istoriei, răscolitor și tulburător." (Vlad, *L.*, p. 221—222).

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Bănulescu



Fiu de ţărani, s-a născut la 8 septembrie 1929 în com. Făcăieni, jud. Ialomiţa. Studii liceale la Călăraşi, absolvent al Facultăţii de filologie din Bucureşti (1952). Redactor la „Gazeta literară" (1954—1960) şi „Luceafărul" (1962—1964), revistă căreia îi este şi redactor şef (1968—1971). Debut la „Viaţa românească" (1949) cu un eseu despre Gogol, editorial cu volumul *Drum în cîmpie* (colecţia „Luceafărul", 1960). Cu volumul de nuvele *Iarna bărbaţilor* (1965, ed. a III-a revăzută şi adăugită, 1971) se impune ca un remarcabil prozator contemporan. Tematica e reluată în alt registru în versurile din *Cîntece de cîmpie* (1968), lirică înrudită cu structurile folclorice, fără a lipsi nota de modernitate. Într-o tehnică mobilă şi subtilă sînt concepute *Scrisorile provinciale* (1976, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru publicistică), mici eseuri-naraţiuni morale care anticipă, precum unele nuvele (îndeosebi *Masa cu oglinzi* din *Iarna bărbaţilor*), *Cartea milionarului*, tetralogie intenţionată de autor, primul volum fiind *Cartea de la Metopolis* (1979, Premiul Uniunii Scriitorilor). Romanul urmează să mai cuprindă *Cartea Dicomesiei*, *Sfîrşit la Metopolis* şi *Epilog în oraşul Mavrocordat*, alcătuind o cronică amplă a unui ţinut imaginar. Nuvelistica este caracterizată prin realismul mitologic, magic şi hieratic, alături de fantasticul de atmosferă baladescă realizat prin sugestie. Linia de demarcaţie dintre ceea ce pare real şi ceea ce pare fantastic este cu aceeaşi abilitate narativă ştearsă în roman într-o cetate imaginară, ireală prin lentoarea existenţei locuitorilor ei, aceea a Metopolisului, simbol al declinului şi parabolă mitică.

Scanned with OKEN Scanner

Arta literară

„Tehnica narativă, complicată şi savantă, este expresia acestui travaliu farmaceutic, presupunînd dozări minuţioase şi lente filtrări, o artă a elaborărilor încete, dirijate lucid. Prozatorul e un artist al nuanţelor şi al stilului multivalent. Există la el totdeauna un prim plan de expunere, care cuprinde enunţul, nararea unor evenimente aşa cum ele se petrec, sau cum s-ar putea petrece în realitate, dar o situaţie, un gest, uneori numai un cuvînt trezesc un lanţ de asociaţii neaşteptate, şi ne vedem proiectaţi, dintr-o dată, în alte planuri, care păstrînd legătura cu primul, declanşează la rîndul lor ecouri şi în alte direcţii. Nota definitorie o aflăm în jocul permanent dintre real şi fantastic (fabulos folcloric), cu moment de trecere într-o parte sau alta aproape imperceptibile, cam aşa cum se întîmplă în nuvelele ţărăneşti ale lui Caragiale, în *La hanul lui Mînjoală* îndeosebi, sau în povestirile gogoliene, deosebirea fiind că aici efectele nu mai merg în direcţia comicului, ci a dramaticului". (Dimisianu, *P.R., 70—71.)*

Structura misterului.

„Geografia pustei îndeamnă la o estetică a vidului. Este însă, compatibilă arta prozei, a *vorbirii despre,* cu o asemenea estetică? Reprezentarea relevează dintotdeauna plinurile de pe scutul lui Achile. Golurile se pierd în umbră, sînt cel mult presupuse, bănuite şi uitate. Despre nimic, arăta un gînditor, nu se poate spune nimic.

Este în proza lui Ştefan Bănulescu o sfidare a *nimicului.* Pe acest artist (...) îl fascinează golul, sau interstiţiile, sincopa, suspendarea, absenţa. Ceva din elaborarea vădit dificultuoasă a prozelor sale, din scrisul său ameninţat de sterilitate, din respiraţia sa scurtă, înăbuşită, denunţă opresiunea vidului. Cuvintele nu se mulează voluptuos pe lucruri, ci, descoperind golul acestora, urmăresc parcă tiparul lor negativ. Dar într-o asemenea căutare nu e de mirare că adeseori cuvintele lipsesc, se ascund, dispar ca rîul furat de hăuri subterane. Arta lui Bănulescu este un mod de a face o virtute dintr-o lipsă, o binecuvîntare dintr-o condamnare.

În povestirea *Mistreţii erau blînzi,* pîntecosul diacon Ichim se plînge că nevasta îi fură vorbele rostite în vis şi nici măcar nu i le fură cum trbeuie căci femeia nu le înţelege. Iar o altă femeie, în tulburarea apelor, şi în desimea pîcloasă a liniştii în care «crivăţul se auzea răbufnind, chinuit, undeva în afara lumii», ascultă cuvinte ce i se par pierdute poate de bărbatul ei, Condrat, mai anii trecuţi, cuvinte ce au ieşit din ascunziş şi rătăcesc. În haosul elementelor pe care-l închipuie apele învolburate peste care suflă vîntul nebun, vorbele plutesc ca în timpurile primordiale dinaintea creaţiei. După cum cuvintele se pierd de cuvîntătorul lor, tot astfel se mistuie lucrurile şi făpturile, fie printr-o obliterare lentă, fie printr-o bruscă evanescenţă. Ele sînt de parcă nici n-ar fi fost. Această dispariţie a

Scanned with OKEN Scanner

realului este figura esențială a imaginarului în prozele lui Bănulescu. Naratorul surprinde golul, urmărește negativul lucrurilor, vidul existenței. Asemenea cuvintelor din textul amintit, care dispar ori reapar din gol, obiecte și ființe sînt supuse unei evanescențe care e principala sursă a *misteriosului* din *Iarna bărbaților*». (Balotă, *U.P.*, p. 130—131).

Real și imaginar

„*Scrisorile provinciale* (1976) adună mărturisiri de credință literară care au în miezul preocupărilor îndeosebi chestiunea legăturilor dintre ficțiune și realitate; modalitatea lui Bănulescu este a convertirii eseului în povestire, într-o vreme cînd are curs mai ales tendința opusă: atragarea epicului, a prozei către domeniul eseului.

Cu deosebire o idee poate fi urmărită în țesătura acestor texte care au fie înfățișarea, convențională, a unor epistole, fie a unor evocări și portete literare, fie, chiar, a unor povestiri în povestire, după formula epicului care-și propagă undele în mișcare concentrică: dacă realitatea este, pentru literatură, factorul prim, literatura, prin aporturile ficțiunii, exercită asupra realului o acțiune potențatoare și transfiguratoare de asemenea proporții încît, în cazul marilor creații, cu greu s-ar mai puta spune, confruntînd cei doi termeni (realitate-ficțiune) care dintre ei apare mai pregnant și mai «adevărat», în reprezentările cititorului“. (Dimisianu, *N.P.*, p. 18—19).

Parabolă și mit

„În *Cartea de la Metopolis* indivizii au două vieți, între care cea profundă este mereu ascunsă. Ea este cunoscută doar printr-un șir de istorii fabuloase. Fibula Serafis este proprietara unui atelier de aurărie, după ce a încercat alte meserii, cît se poate de burgheze. Femeia care transformă monedele vechi în banale obiecte decorative este însă o intelectuală subtilă, trecută prin marile universități ale Europei. nepoată a marelui bizantinolog Filip Lăscăreanu-Umilitul, ea exercită, la Metopolis, o profesiune de neînțeles pentru condiția ei spirituală: distruge inestimabilele monede, semnele unei vechi civilizații. Fibula vrea, altfel zis, să degradeze semnele istoriei, să îndepărteze din preajma ei emblemele. Fibula are, ca femeie, o viață secretă teribilă. Ea a iubit pe generalul Marosin (martorul unei lumi ce se stinge), a conceput, apoi, cu un norvegian, și fructul acestei aventuri se cheamă Iceberga, numită astfel din cauza disprețului ei față de bărbați. Aceeași Fibula a trăit la Viena în casa unchiului ei, Umilitul, și unchiul are pentru ea o pasiune constantă. Însă nepoata, prin meseria pe care o

exercită, distruge, ridiculizează știința savantului. De unde vine atîta înverșunare la o femeie, totuși, cultivaată? Romancíarul nu spune. Secretul prozei lui Bănulescu este să nu expliciteze actele eroilor. «Aburul de poveste sacră» plutește nu numai deasupra acestei geografii imaginare, scoase doar pe jumătate dintr-o istorie pierdută, ci și peste faptele interioare ale indivizilor.

Un caz de mit decăzut și remitizat sugerează personajul (absent din carte) Filip-Umilitul. Figură simbolică, de învățat ieșit din spațiul dicomesian (spațiul cîmpiei eterne) revendicat de mai mult cetăți. Reîntors la bătrîneță în cîmpia Dicomesiei, unde se născuse, teologul este răpit, sechestrat, iarăși răpit, pînă ce i se pierde urma. Metopolisienii, locuitorii din orașul Mavrocordat, oamenii din cîmpie se bat pentru a pune mîna pe acest bătrîn neputincios. Lupta este, desigur, simbolică. Metopolisienii, oameni de adunătură, în majoritate străini, vor să-și însușească o spiritualitate locală și să se substituie, astfel, unei civilizații mai vechi și mai viguroase. Formele și adîncimea acestei bătălii le vom cunoaște, probabil, în cărțile ulterioare. Încă de pe acum putem însă observa că simpatia prozatorului merge spre oamenii și miturile cîmpiei. Dicomesienii au un cod moral, ei formează «osul țării». Cînd Emil Havaet vrea să ia locul lui Filip-Umilitul, retregîndu-se din afaceri și trăind ca un învățat în lumea cărților, apare un dicomesian. Ștefan, nepotul adevărat al Teologului, și destramă legenda pe cale să se formeze: «Ce faceți aici, nenorociților», strigă el, nemulțumit că oamenii unei istorii recente vor să pună mîna pe o spiritualitate veche.

Cartea milionarului se organizează, astfel, în subtext într-o parabolă a civilizațiilor ce se confruntă în această zonă geografică. Faptele narate de ea se prelungesc în mit, existența trece în utopie (utopie livrescă), istoria își pierde determinările reale. Unele aspecte cum este acela despre viața cailor părăsiți în insulă și invazia lor asupra metopolisului!) sînt pur fantastice și, povestite în chipul celui mai riguros realism, tulbură și din această direcție atmosfera stilistică a cărții. Stil, încă o dată, încet, elaborat, stil stins, «artificial» (artistic), frumos, menit să întîrzie mișcarea epică și să împingă faptele în acel inexistent viitor al trecutului. Celui ce acceptă acest limbaj epic, experiența lui Ștefan Bănulescu îi pare esențială; el a scris un roman puternic, un roman mitic, de o remarcabilă originalitate." (Simion, *S.r.*, p. 614—615).

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Beniuc

Născut la Sebiş, judeţul Arad, într-o familie de ţărani, la 20 noiembrie 1907. Absolvă (1928) liceul „Moise Nicoară" din Arad (în a cărui revistă, „Laboremus", debutează la vîrsta de 19 ani), Facultatea de filosofie din Cluj (1931) după care se specializează în psihologie animală la Hamburg (1932—1933). Profesor universitar, preşedinte al Uniunii Scriitorilor (1949—1965), academician, deputat în Marea Adunare Naţională. Ca om de ştiinţă a publicat *Învăţare şi inteligenţă la animale. Formarea drumului indirect la peştele combatant,* 1934, teză de doctorat. Producţia literară este variată, de la poezie *(Cîntece de pierzanie,* 1938, debut editorial; *Cîntece noi,* 1940; *Poezii,* 1944; *Mărul de lîngă drum,* 1954; *Lumini crepusculare,* 1970; *Turn de veghe,* 1972; *Focuri de toamnă,* 1974, etc), proză *(Ură personală,* 1955, nuvele; *Pe muchie de cuţit,* 1959, roman autobiografic; *Dispariţia unui om de rînd,* 1963) sau dramaturgie *(În valea cucului,* 1959; *Întoarcerea,* premieră în 1960) pînă la culegerea de studii literare *(Meşterul Manole. Cronici şi studii literare. 1934—1957,* 1957), eseuri *(Poezia noastră,* 1956; *Poezia militantă,* 1972) ori texte cu tematică moral-cetăţenească *(Cu tineretul spre viitor,* 1958; *Un bătrîn către un tînăr cărturar,* 1973). Traducător din Apollinaire, Puşkin, Esenin. Originalitatea autorului se vădeşte în lirica socială şi erotica primelor volume, în expresia poetică a trăirilor senectuţii din volumele recente.

Sinele şi istoria

„M. Beniuc face parte din familia unor Goga, Ady sau Maiakovsky — poeţi de patos şi ardoare, avînd versuri ferme şi accente mesianice sau inflexiuni aspre, pamfletare, poeţi înglobaţi într-o mare şi neobosită *cam-*

panie dusă pentru izbînda unor înalte valori etice şi sociale, pentru instaurarea unei lumi mai drepte şi mai bune. Structura lui e însă una egotistă şi se dezvăluie prin confesiune. El se află în permanenţă în centrul propriei atenţii, dar nu sub forma unui act de narcisism, ci printr-o autoproiecţie care-l situează, ca posibil erou reprezentativ, chiar în contextul cel mai plin de pasiune al lumii contemporane. Vorbind despre sine, rostindu-şi atitudinile şi sentimentele, el adoptă în mod firesc un ton al pluralităţii, şi experienţa cea mai particulară, cea mai intimă, capătă astfel o notă de generalitate, devine şi a noastră". (Felea, *A.*, p. 48—49).

Sursele originalităţii

„În *Cîntece de pierzanie, Oraşul pierdut, Poezii* etc. întîlnim ecouri din mai mulţi poeţi (lirica maghiară modernă nu-i deloc de ignorat), aşa cum se întîmplă, de regulă, la începutul unei cariere literare. (...) O *Călătorie cu iubita pe lac* începe, eminescian, cu priveliştea blîndă a unui univers erotizat şi se încheie cu perspectiva funestă din *La Charogne:* «Ochii tăi — frumoşii — n-au să mai privească,/ Iar garoafa gurii, cu surîs fatal, / Caldul şi-l va stinge. Sînul va fi iască./ Adă mîna rece, calcă ireal.»

Un poem cu o tematică programatic romantică *(Strigoii)* se deschide tot eminescian (imaginea morţilor călări pe coşciuge) şi trece repede la ritmul de cavalcadă din baladele lui Bolintineanu. În fine, *sania,* nostalgia de cîmpuri, animismul colosal amintesc în chip vizibil pe Esenin. Vîntul care se tînguie, glasurile care spintecă cerul şi călăreţii de întuneric ce ies din pămînt *(Ce sînt aceste nelinişti)* sugerează atmosfera poeziei lui Blaga.

Însă, toate aceste elemente intră ca pîraiele într-un rîu şi îşi pierd identitatea iniţială. Poezia de început a lui Beniuc este originală întîi prin subiectivitatea năprasnică, apoi prin ţărănismul ei mîndru, convertit într-o viziune istorică amplă de un mesianism revoluţionar. Glasul poetului se aude clar, distinct, în epocă şi, cînd privim în urmă, vedem că apariţia *Cîntecelor de pierzanie* marchează efortul poate cel mai puternic al generaţiei tinere de a ieşi de sub tutela marilor modele lirice ale momentului: Arghezi, Barbu, Blaga". (Simion, *S.R.*, I, 55).

Erotica

„Prozaic urban: *«Cofetăria mică modestă ne primea./ Era o zi tăcută sub cerul alb ca sarea./ Ploua domol... mai tare... şi iar nu mai ploua.../ Uşor plutea pe lucruri tristeţea, nepăsarea»*, nostalgic intim: *«Am adus în cameră garoafe/ Din căzute ale toamnei straturi./ Uite-aici pe masa mea un vraf e,/ Să priveşti mereu să nu te saturi.// Ia pe cea mai roşie, mi-o pune/ Inimei deasupra ca o rană,/ Rîsul tău sonor apoi să sune/ Cum ai rîs şi altădată, Ană»*, de o simplitate obsedantă: *«Ţii minte, Ana Kekemen,/ Vara cea albă, caldă/ Cînd ne duceam noi doi la scaldă/ Ţii minte, Ana Kelemen?»*. de o sfîsietoare dulceată a neîmplinirii: *«Vei fi o floare mîndră şi*

Scanned with OKEN Scanner

suavă/ Mîncată-n rădăcini de otravă./ Voi fi un om cumplit, oftînd stingher/ Şi lăcrămînd sub masca lui de fier./ Doar dorurile noastre ne-mplinite/ Se vor căuta cu braţe despărţite/ De-un hău cu ape tulburi dedesupt/ A unui pod la mijloc întrerupt», întîlnim pretutindeni un eros în care senzualitatea se revarsă prin trama sufletească, epurîndu-se uneori spre ideal". (Negoiţescu, *A.*, p. 274).

Energetismul thanatic

„Există un puternic sentiment al combustiei în această poezie obsedată de drumuri, de mişcarea către un ideal. Lumea este văzută în manifestările ei energice, chiar şi îmbătrînirea apare la Mihai Beniuc ca un efort. Ea nu e odihnă ci trudă, asemănată fiind cu transportul sacilor uriaşi. Avem de-a face cu un medievalism al viziunii îmbătrînirii şi a morţii. Bătrîneţea şi moartea sînt urîte. Acţiunea lor e violent-fiziologică; ele destramă trupul uman fără nici o promisiune. De la încărunţire pînă la descărnarea gingiilor e urmărită această imagine fiziologică a destrămării: *«Ce-i dacă sînt bătrîn şi plin de scorburi?/ Tîmplele de mult sînt brumării,/ Dinţii se descalţă de gingii,/ Sîngerînde sparte coarne coapte,/ Ochii trag din zi mai către noapte...»* Sau, iată *Drum vechi,* unde înaintarea spre moarte este o reprezentaţie barocă. Are un aer de solemnitate primitivă: *«Cupola ei de plumb şi-o strînge zarea/ În asfinţitul tras de doi plăvani,/ Invers începi de-acum numărătoarea/ Ce ţi-a rămas din bbruma ta de ani/ Cu văzul amurgit nu vezi hotarul,/ Dar bănuieşti cu mintea ora haş,/ Şi scîrţîie sub amintire carul/ Greu încărcat pe drumul cu făgaş./ E amintire peste amintire/ Nu mai îndemni plăvanii, mergi pe jos/ Şi ceru-i încărcat cu cimitire/ De tot ce-a fost urît, mai rar frumos./ Pe drum se poate mai ivi furtună/ Şi zici: De ce mi-i dat tot n-am să scap./ Ici-colo se strvăd jirezi de paie/ Ori de otavă — stoguri — pe imaş,/ Dar prind să cadă stropii reci de ploaie/ Şi nu e prea departe ora haş».*" (Poantă, *R.*, p. 114—115).

Absenţa metafizicii

„Poemele lui n-au metafizică, nici chiar atunci cînd stau de vorbă cu moartea. Ceea ce se petrece se situează în spaţiul controlabil al vieţii. Peţitorii neantului au o corporalitate materială, spiritul caută (şi află) cauzalităţi, justificări şi disperări numai în interiorul lucrurilor vizibile. «Fără certitudini» uneori *(Lumini crepusculare)* «vis bătrîn», dulău aruncat de viaţă în turma de mistreţi, «sănier» prin locuri rele, el caută scîndura de care să se agaţe în lumea reală, singura pe care o cunoaşte, o iubeşte şi adesea o contestă cu vorbe grele. M. Beniuc este un poet nu al *Materiei* (neavînd simţul elementelor şi nici vocaţia marilor cicluri naturale), ci un poet al existenţei în materialitate" (Simon, *S.r.*, I, p. 66).

Scanned with OKEN Scanner

Poezia militantă

„S-a spus curent despre poezia lui Beniuc că se înfăţişează asemenea unei cronici a vremurilor contemporane, fiind o încercare de a imagina o legendă a secolului prin sute de secvenţe grăitoare. Eul absoarbe necontenit senzaţii din lumea realului, repunîndu-le în circulaţie printr-un vers spontan şi oral, uneori excelent, alte ori slab, cu rime proaste, cu imagini de împrumut, fastidioase prin lipsa de adîncime a mesajului. În poeme de proporţii, avansînd un lirism narativ şi baladic, sau în poezii relativ scurte, Beniuc face cronica timpului său printr-o abilă corelare a propriei biografii cu viaţa veacului: ieşind din uimirea faţă de viaţa istorică, din noile percepţii pe care timpul, în devenirea lui, le oferă neîncetat, lirica evenimentelor, care este şi o poezie a faptului trăit, explicitează modul de ancorare a poetului în prezent. (...)

În poezia lui Beniuc s-a putut remarca dintotdeauna nota politică, militantismul ei deliberat pentru cauza claselor asuprite. Exprimată altădată în limbaj esopic, în alegorii transparente, ataşarea la idealul păturilor mari sociale, la idealul comunist, se înfăţişează astăzi deschis: *«Sînt comunist, o spun cu un pic de fală» (Prag).* Marile evenimente care au schimbat faţa omenirii, aducînd-o pe făgaşul prezentului, partidul clasei muncitoare, personalităţile marcante, au pătruns direct în repertoriul de teme al rapsodului. (...)

Evenimentele cruciale din istoria ţării noastre şi-au aflat în sufletul poetului un repetat ecou. Eliberarea *(23 August 1944, 10 ani, August, Nu uita* etc), omagierea Republicii *(Cuvînt la un pahar, Sonet pentru ziua Republicii etc.)*, răscoala ţăranilor din 1907 *(1907, Vis* etc.) apar cu teme lirice, mărind recolta versurilor ocazionale. Dintr-o dispoziţie lăuntrică, au apărut de-a lungul anilor poemele închinate Partidului Comunist, văzut ca simbol al înaltelor idealuri umanitare şi naţionale.“ (Fanache, *P.*, 167—169).

Lucian Blaga

S-a născut la 9 mai 1895 în comuna Lancrăm, județul Alba, fiind ultimul din cei nouă copii ai preotului Izidor Blaga și ai Mariei (n.Moga). Studii la gimnaziul din Sebeș și Liceul „Andrei Șaguna" din Brașov, bacalaureatul în 1914. Facultatea de teologie la Sibiu. După absolvire frecventează cursurile de filozofie ale Universității din Viena (1917—1920), obținînd titlul de doctor cu teza *Cultură și cunoaștere*. Redactor la revistele „Cultura" (Cluj) și „Banatul" (Lugoj), colaborează la numeroase publicații, printre care „Gîndirea", unde își va publica majoritatea poeziilor și studiilor filozofice. Din 1926 este atașat de presă și consilier la legațiile României din Varșovia, Praga, Berna, Viena, din nou la Berna, mai apoi ministru plenipotențiar la Lisabona, pînă în 1939, cînd ocupă catedra de filozofia culturii la Universitatea din Cluj. În 1941 își retrage colaborarea de la „Gîndirea", care adoptase o orientare fascistă. În refugiu, la Sibiu, editează revista „Saeculum" (1943—1944). Cercetător la filiala din Cluj a Academiei. Se stinge din viață la 6 mai 1961 la Cluj și este înmormîntat în satul natal. Debut în 1910 în „Tribuna" și „Românul" din Arad. Primele volume sînt *Poemele luminii*, versuri, și *Pietre pentru templul meu*, aforisme și cugetări, ambele din 1919. E distins cu premiul Academiei și cu premiul Universității din Cluj pentru piesa *Zamolxe* (1921). În 1935 i se conferă Marele premiu al Academiei Române al cărei membru este ales peste un an.

Producția poetică mai cuprinde *Pașii Profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Laudă somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933), *La curțile dorului* (1939), *Nebănuitele trepte* (1943). Postum au fost editate ciclurile *Vîrsta de fier 1940—1944*, *Corăbii cu cenușă*, *Cîntecul focului*, *Ce aude unicornul* și *Mirabila sămînță*, ultimul titlu dat de editor. După debutul în teatru cu *Zamolxe, mister păgîn* (1921), urmează piesele *Tulburarea apelor*

Lucian Blaga

S-a născut la 9 mai 1895 în comuna Lancrăm, judeţul Alba, fiind ultimul din cei nouă copii ai preotului Izidor Blaga şi ai Mariei (n.Moga). Studii la gimnaziul din Sebeş şi Liceul „Andrei Şaguna" din Braşov, bacalaureatul în 1914. Facultatea de telologie la Sibiu. După absolvire frecventează cursurile de filozofie ale Universităţii din Viena (1917—1920), obţinînd titlul de doctor cu teza *Cultură şi cunoaştere*. Redactor la revistele „Cultura" (Cluj) şi „Banatul" (Lugoj), colaborează la numeroase publicaţii, printre care „Gîndirea", unde îşi va publica majoritatea poeziilor şi studiilor filozofice. Din 1926 este ataşat de presă şi consilier la legaţiile României din Varşovia, Praga, Berna, Viena, din nou la Berna, mai apoi ministru plenipotenţiar la Lisabona, pînă în 1939, cînd ocupă catedra de filozofia culturii la Universitatea din Cluj. În 1941 îşi retrage colaborarea de la „Gîndirea", care adoptase o orientare fascistă. În refugiu, la Sibiu, editează revista „Saeculum" (1943—1944). Cercetător la filiala din Cluj a Academiei. Se stinge din viaţă la 6 mai 1961 la Cluj şi este înmormîntat în satul natal. Debut în 1910 în „Tribuna" şi „Românul" din Arad. Primele volume sînt *Poemele luminii*, versuri, şi *Pietre pentru templul meu*, aforisme şi cugetări, ambele din 1919. E distins cu premiul Academiei şi cu premiul Universităţii din Cluj pentru piesa *Zamolxe* (1921). În 1935 i se conferă Marele premiu al Academiei Române al cărei membru este ales peste un an.

Producţia poetică mai cuprinde *Paşii Profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Laudă somnului* (1929), *La cumpăna apelor* (1933), *La curţile dorului* (1939), *Nebănuitele trepte* (1943). Postum au fost editate ciclurile *Vîrsta de fier 1940—1944*, *Corăbii cu cenuşă*, *Cîntecul focului*, *Ce aude unicornul* şi *Mirabila sămînţă*, ultimul titlu dat de editor. După debutul în teatru cu *Zamolxe, mister păgîn* (1921), urmează piesele *Tulburarea apelor*

(1928), *Daria*, *Fapta*, *Ivanca* și *Invierea* (toate din 1925), *Meșterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934), *Arca lui Noe* (1944) și, postum, *Anton Pann* (1964). Tot postum au apărut culegeri din publicistica sa, *Isvoade* (1972) și *Ceasornicul de nisip* (1973). *Hornicul și cîntecul vîrstelor* este o operă memoralistică scrisă în 1945 și publicată după două decenii. *Ferestre colorate* (1926), eseuri despre cîțiva expresioniști, *Discobolul* (1945), aforisme și cugetări; *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966) urmărește relațiile europene și aspirațiile naționale ale Școlii ardelene; o frumoasă *Antologie de poezie populară* (1966) dezvăluie opțiunile poetului pentru forme literare și structuri filozofice populare. Traducător de excepție, semnează „tălmăciri" din literatura germană (Goethe *Faust*; Lessing), *Din lirica universală* și *Din lirica engleză*. Opera filozofică, alcătuind un sistem ambițios atotcuprinzător, în principal formată din patru trilogii (a cunoașterii, a culturii, a valorilor și „cosmologică") și importante volume de eseuri, antume sau postume, a stîrnit cele mai diverse ecouri în conștiința filozofică românească. Blaga și-a conceput întreaga operă în chip unitar iar imaginile liricii, prin ceea ce însuși poetul numea „metafore revelatorii", au la bază o atitudine filozofică cu largi semnificații estetice. Lirica, încadrabilă în direcția autohtonă tradiționalistă, cu fior metafizic și ecouri expresioniste, nu este lipsită însă de echilibru și strălucire clasică. Percepția miracolului lumii este în ultima etapă, mai directă, planul metafizic mai îndepărtat.

Filozofie și poezie

„Poet cu deosebire în vers, Lucian Blaga nu încetează de a fi poet în oricare din manifestările sale spirituale. Cine ar întreprinde un studiu exhaustiv asupra fenomenului liric la Lucian Blaga ar avea să-i însumeze desigur întreaga sa producție dramatică, începînd cu «misterele» și neexcluzînd îndrăznețele sale teme psihanalitice, a căror secțiune în subconștient e mai puțin de ordin clinic decît liric. Aceasta va fi însă numai o etapă în străbaterea scării întregi a poeticii autorului, căreia i se cuvine anexată cu hotărîre și literatura sa filozofică. Să nu se creadă că în alăturarea acestor din urmă doi termeni ar rezida un capriciu sau o confuzie: atît filozofia cunoașterii, cît și filozofia culturii, în trilogiile lor, cu toată rigoarea obiectivelor și dialecticii lor, sînt permantent străbătute de un efluviu liric care restituie cuvîntului de literatură filozofică sensul plenar. Dacă am pleca numai de la terminologia filozofică a lui Lucian Blaga, desigur, insolită sub privirea specialiștilor «puri», care se folosesc de conceptele universal admise, ale filozofiei «clasice», dacă ne-am limita, așadar, numai la mănuchiul formulelor sale filozofice, am recunoaște din capul locului, în născocitorul lor, un rar poet. Dar toată dialectica sa stringentă este sensibilizată pînă la pipăire de concrețiuni aparținînd ordinei lirice a cunoașterii, dacă se poate spune, adică intuiției. (...) Coloratura poetică în lucrările de filozofie culturală și de gnoseologie ale lui Lucian Blaga nu e un procedeu derivat, un artificiu sau o podoabă, ci un mod de exprimare consubstanțială poetului, ale cărui intuiții sînt organic metaforice, iar nu afectiv-retorice." (Cioculescu, *A. l. c. p.*, 71—72).

Scanned with OKEN Scanner

(1928), *Daria*, *Fapta*, *Ivanca* și *Invierea* (toate din 1925), *Meșterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934), *Arca lui Noe* (1944) și, postum, *Anton Pann* (1964). Tot postum au apărut culegeri din publicistica sa, *Isvoade* (1972) și *Ceasornicul de nisip* (1973). *Hornicul și cîntecul vîrstelor* este o operă memoralistică scrisă în 1945 și publicată după două decenii. *Ferestre colorate* (1926), eseuri despre cîțiva expresioniști, *Discobolul* (1945), aforisme și cugetări; *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966) urmărește relațiile europene și aspirațiile naționale ale Școlii ardelene; o frumoasă *Antologie de poezie populară* (1966) dezvăluie opțiunile poetului pentru forme literare și structuri filozofice populare. Traducător de excepție, semnează „tălmăciri" din literatura germană (Goethe *Faust*; Lessing), *Din lirica universală* și *Din lirica engleză*. Opera filozofică, alcătuind un sistem ambițios atotcuprinzător, în principal formată din patru trilogii (a cunoașterii, a culturii, a valorilor și „cosmologică") și importante volume de eseuri, antume sau postume, a stîrnit cele mai diverse ecouri în conștiința filozofică românească. Blaga și-a conceput întreaga operă în chip unitar iar imaginile liricii, prin ceea ce însuși poetul numea „metafore revelatorii", au la bază o atitudine filozofică cu largi semnificații estetice. Lirica, încadrabilă în direcția autohtonă tradiționalistă, cu fior metafizic și ecouri expresioniste, nu este lipsită însă de echilibru și strălucire clasică. Percepția miracolului lumii este în ultima etapă, mai directă, planul metafizic mai îndepărtat.

Filozofie și poezie

„Poet cu deosebire în vers, Lucian Blaga nu încetează de a fi poet în oricare din manifestările sale spirituale. Cine ar întreprinde un studiu exhaustiv asupra fenomenului liric la Lucian Blaga ar avea să-i însumeze desigur întreaga sa producție dramatică, începînd cu «misterele» și neexcluzînd îndrăznețele sale teme psihanalitice, a căror secțiune în subconștient e mai puțin de ordin clinic decît liric. Aceasta va fi însă numai o etapă în străbaterea scării întregi a poeticii autorului, căreia i se cuvine anexată cu hotărîre și literatura sa filozofică. Să nu se creadă că în alăturarea acestor din urmă doi termeni ar rezida un capriciu sau o confuzie: atît filozofia cunoașterii, cît și filozofia culturii, în trilogiile lor, cu toată rigoarea obiectivelor și dialecticii lor, sînt permantent străbătute de un efluviu liric care restituie cuvîntului de literatură filozofică sensul plenar. Dacă am pleca numai de la terminologia filozofică a lui Lucian Blaga, desigur, insolită sub privirea specialiștilor «puri», care se folosesc de conceptele universal admise, ale filozofiei «clasice», dacă ne-am limita, așadar, numai la mănuchiul formulelor sale filozofice, am recunoaște din capul locului, în născocitorul lor, un rar poet. Dar toată dialectica sa stringentă este sensibilizată pînă la pipăire de concrețiuni aparținînd ordinei lirice a cunoașterii, dacă se poate spune, adică intuiției. (...) Coloratura poetică în lucrările de filozofie culturală și de gnoseologie ale lui Lucian Blaga nu e un procedeu derivat, un artificiu sau o podoabă, ci un mod de exprimare consubstanțială poetului, ale cărui intuiții sînt organic metaforice, iar nu afectiv-retorice." (Cioculescu, *A. l. c. p.*, 71—72).

Scanned with OKEN Scanner

Ontologia misterului

„Agnosticismul, teza conform căreia mintea noastră încearcă un eşec în faţa absolutului, nu este o idee originală a lui Blaga; cît timp poezia sa o reflectă — ca în volumele amintite pînă acum — ca o criză a cunoaşterii, poetul nu face decît să-şi pună tiparele lirice la dispoziţia unui corp de idei şi sentimente dominante în filozofia şi lirica europeană: un corp de idei şi sentimente care «făcuse şcoală» şi într-un domeniu şi în celălalt. Desigur, rezolvarea lirică a lui Blaga e strict personală: dar aceasta înseamnă originalitate a poetului, nicidecum a filozofului. Originalitatea lui Blaga ca filozof, deci adevărata sa contribuţie la tezaurul de gîndire european, stă în *postularea misterului ca dat ontologic suprem,* adică nu ca simplu obiect al teoriei cunoaşterii; aportul său personal constă în afirmaţia că Marele Anonim — expresie a misterului ultim — care interzice, prin cenzura transcendentă, reducerea gnoseologică a esenţei sale impenetrabile, întemeiază, prin chiar acest fapt, şi garantează totodată, *statutul creator al omului.* Odată cu această răsturnare a valorii şi rolului misterului, incapacitatea minţii umane de a-l transforma în non-mister, eşecul raţiunii şi intuiţiei de a «lămuri printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme» capătă un semn pozitiv: criza gnoseologică devine condiţie a existenţei creatoare, agnosticismul ţine de esenţa umanului ca atare, iar poetul spune, pe drept cuvînt: «Eu însă mă bucur, că nu ştiu şi nu pot să ştiu, ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu»... Or, *aceasta* constituie ideea fundamentală a sistemului blagian. Şi atîta timp cît ea nu apare în lirica sa, adică atîta timp cît raportul cu absolutul e trăit — poeticeşte vorbind — ca o criză a cunoaşterii, ca o tristeţe metafizică, ca o suferinţă generală a creaturii, şi nu devine — dimpotrivă — exultanţă în faţa misterului, *ecstazie spre inepuizabila morfologie a enigmelor lumii,* — personal cred că nu se poate vorbi despre o influenţă a ideii de bază a sistemului în structurile lirice blagiene. Despre o atare influenţă se poate vorbi abia odată cu *La curţile dorului* (1938), primul volum de poezii, în care raportul eului poetic cu lumea şi cu absolutul nu mai este exprimat de pe poziţia unui subiect ulcerat, gnoseologic vorbind, că nu poate să îşi pătrundă obiectul, ci de pe poziţia unui spirit ce jubilează în contact cu formele, cu ipostazele nenumărate ale misterului. Adevărata influenţă a gîndirii lui Blaga asupra poeziei sale începe în momentul în care pesimismul cunoaşterii e transformat în jubilaţie ecstatică a unui raport ontologic, cu Absolutul. Abia din acest moment lirica poetului începe să reflecte, prin modalităţi specifice, acel «principiu al conservării enigmelor», pe care tînărul gînditor îl formulase la vîrsta de 24 de ani." (Doinaş, *L.p., p. 24—25).*

Un program de creaţie

„Atitudinea poetului în faţa misterului nu este cîtuşi de puţin pasivă. El nu-l evită, îl identifică pretutindeni sau chiar îl inventează, fiind — cum singur o spune — un «semănător de rune» în univers.

Scanned with OKEN Scanner

«Mugurii unui vlăstar primăvăratic», vuietul captiv al scoicii, pletele învăluitoare ale iubitei etc. devin tot atîtea «taine» prețioase, dar nu intangibile. (...)

Refuzul său de a «ucide cu mintea tainele» nu înseamnă refuz al cunoașterii în general, ci protest împotriva efectelor profanatoare unei inteligențe exclusiv raționale.(...)

Spre a nu fi profanate, aceste taine trebuie întîmpinate cu sufletul, așezate în lumina difuză a contemplației, adică a unei gîndiri care î-și asociază emoția, care participă (...) la devenirea obiectului în loc să-și reprezinte detașat contururile lui....

Această implicare a subiectului lărgește în continuare orizontul misterului, verificînd astfel cît de necuprins poate fi obiectul privit dinlăuntru și cît de ireductibil numai la criteriile minții.

O distincție e presupusă aici între o cunoaștere strict intelectuală și alta mai largă și mai completă din punct de vedere spiritual.(...)

E vorba, de fapt, de opoziția între perspectiva separatoare și analitică a științei și aceea unificatoare și sintetică a artei. Ceea ce într-un plan abstract și sistematic poate fi o premisă iraționalistă nu este aici altceva decît afirmare a specificității cunoașterii poetice și a promisiunilor ei." (Martin, *M.*,I. p. 10—13).

Obiecte cosmice

„Sensibilitatea «metafizică» are drept suport în lirica lui Lucian Blaga o extraordinară intuiție a lumii fizice, ataşamentul exultant dus pînă la limite aproape dureroase, față de *viață* sub toate formele ei, o copleșitoare percepție crudă a universului concret de *aici* și de *acum*. Gustul meditației cosmice țintind spre veșnicie și spre absolut se nutrește la el, încă de la început, din fascinația care i-o produce *clipa* de viață trăită ca atare, cu intensitatea unui fulger vital. Blaga descoperă dimensiunea universală a lucrurilor nu înainte și nici după consumarea lor deplină, ci simultan afirmării și revelării lor orbitoare, ca și cum nu și-ar putea desprinde niciodată privirea și toate celelalte simțuri de la ele, de la existența lor fulgurantă, trecătoare, și de aceea cu atît mai prețioasă. Impresiile culese din actul însuși al frecventării lucrurilor și al contopirii cu ele, din experiența de o clipă a intimității, a îmbrățișării, a cufundării în «lume», primează totdeauna în poezia sa, ele sînt *începutul* și *sfîrșitul* acestei poezii, iar tentativa de smulgere de sub puterea lor, încercarea de a evada din marele imperiu al devenirii, de a opri «marea trecere» spre inexorabil printr-o diminuare voită a resurselor vitale, reprezintă totdeauna doar o etapă, o fază intermediară, mai devreme sau mai tîrziu abandonată în favoarea trăirii, a noilor începuturi.

Această «schemă» poate fi ușor verificată la toate nivelurile operei sale, aproape în fiecare dintre poeziile sale considerate separat, în mai toate volumele sale, și în orice caz la scara întregii opere, dacă de propunem adică să contemplăm, cu o privire de sus care ignoră amănuntele, destinul total, devenirea în timp a poeziei sale." (Raicu, *P.S.*, p. 131—132).

Scanned with OKEN Scanner

A sugera sensuri

„Poetul evoluează în mijlocul lucrurilor trăind acut sentimentul că închid semnificaţii neînţelese, că ele «poartă o semnătură cu cheie uitată»! Întocmai ca pentru Baudelaire, natura e un templu plin de tîlcuri: «L'homme y passe à travers une foret des symboles». Dar poetul tainelor nu se opreşte în faţa unităţii apariţiilor lumii, revelate de corespondenţele baudelairiene, spre a cînta această mereu nouă descoperire altfel decît implicit, prin comparaţii şi metafore ce unesc elemente situate pe planuri diverse, la distanţe uneori cosmice unul de altul; şi nu se mulţumeşte să savureze cu voluptate jocul ecourilor armonizate, al culorilor, sunetelor, parfumurilor ce-şi răspund; înfiorarea nu se rezolvă estetic, într-o stare muzicală (ca la Budelaire), ci-l trimite mai departe, spre tîlcul ascuns al acelor simboluri ce nu se pot descifra. (...)

Întreaga poezie a lui Blaga în ce are mai personal şi mai semnificativ e o încercare nu de a converti simboluri în sensuri, ci de a sugera prezenţa lor în toate; cuvintele, imaginile sînt saturate de subînţelesuri, adesea doar de indicaţia aluzivă a unor înţelesuri, aşa cum fenomenele lumii sînt pentru poet gravide de tîlcuri. Că poezia «sensibilităţii metafizice» e o aventură a cunoaşterii, o încercare de pătrundere în zone liminare, lăsîndu-le tot misterul, asupra acestui lucru nu există îndoieli, nici controverse." (Şora, *C.*, p., 20—22).

Strigătul fiinţei

„Ca şi expresioniştii germani, cu care scriitorul român are evidente afinităţi, care nu rezultă din acte de influenţă, ci dintr-un mod analogic de comportament existenţial, Lucian Blaga cultivă poezia ca *strigăt interior*, lasă frîu liber exploziei eului, discursul său literar putînd astfel căpăta forma unei etalări directe a stărilor de conştiinţă, a presiunilor abisale, a confesiunii directe.

Enunţuri de genul *«Eu nu strivesc corola de minuni a lumii»*, *«O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat»*, *«Presimt,/ frumoase mîni...»*, *«Nu-mi presimţi tu nebunia cînd auzi...»*, *«Tăcerea mi-e duhul»*, *«Eu nu mă căiesc»*, *«Daţi-mi un trup, voi munţilor»*, *«Pămîntule, dă-mi trupul înapoi»*, *«Trupul meu cade la picioarele tale»*, *«Unde şi cînd m-am ivit în lumină, nu ştiu»* etc., relevă plăcerea autodefinirii, a exclamaţiei şi a interogaţiei directe, a monologului rostit cu voce tare, convertit într-un început de conversare lirică, a confesiunii-strigăt, a *cuvîntului tăcere*, metamorfozat într-un *cuvînt-vorbit.*" *(Munteanu, L.*, p. 57—58).

Homo aestheticus

„Blaga însuşi, privit în totalitatea personalităţii sale e un neafectiv, el este, în adevăr, într-un fel, un om numai al simţurilor, cînd nu al gîndi-

Scanned with OKEN Scanner

rii abstracte şi al sensibilităţii metafizice. El substituie afectivitatea creatoare din complexul general al lumii valorilor, prin emoţionalitatea artistică ce stă sub principiul monarhic-tiranic al valorii estetice. (...) Sensibilitatea atît de magnetică a lui Lucian Blaga nu ţine de poezie, ci de artistic, el rămîne necontenit, în filosofia sa, un a-moral, el nu e a-religios (spunem aici cuvîntul sub rezerva de a vedea ulterior dacă este totuşi posibilă o religiozitate a artisticului, la Blaga), el e un artist pur. Una este dimensiunea pe care o cîştigă artisticul prin afectiv şi moral, şi alta aceea dobîndită prin sensibilitatea metafizică, — şi aceste dimensiuni nu se compensează. Ceea ce trece drept poetic, în general, la Blaga, şi ceea ce mai ales a fost socotit poetic în filosofia sa, e de fapt un dor metafizic, o emoţie metafizică pură (distinctă de dimensiunea metafizică pe care poate să şi-o însuşească un sentiment şi care nu este în fond decît infinitul, absolutul în care sentimentul se revarsă), emoţie la care face totdeauna aluzie o terminologie care a speriat pe detractorii sistemului blagian, şi care fără a fi de loc lirică — sugerează liric." (Negoiţescu, *I. c.*, p. 72—73).

Modernitate şi valoare

„Nu psihologia îl interesa cu precădere în dramaturgie, ci conform unor principii expresioniste pe care le defineşte în *Feţele unui veac,* «acţiuni care culminează în conflicte de idei-forţe». «Personajele nu mai există ca indivizi, ci numai contrapunctic, prin dinamica energiilor dezlănţuite», sau: «Expresionism înseamnă redarea lucrurilor... făcînd abstracţie de individualitatea lor».

Apropierea dramaturgiei lui Blaga de teatrul expresionist a fost amplu semnalată; reamintim aici doar că personajele vădesc chiar şi prin aceea că nu sînt desemnate prin nume, ci doar prin funcţii (Magul, Vrăjitorul, Ciobanul etc.), faptul că nu sînt concepute ca indivizi avînd complexitatea realităţii.(...)

Azi din nou în armonie cu tendinţele ce s-au afirmat în teatru: orientare spre parabolic, abstract, nud, aşa cum fusese în armonie cu tendinţele teatrului expresionist, dramaturgia lui Blaga e actuală şi mai mult încă decît prin aceste aspecte stilistice — care nu sînt deloc pur exterioare —, prin temele şi problematica aduse pe scenă: răstălmăcirea mesajelor, degradarea lor, idolatria înlocuind miezul spiritual al doctrinelor, năzuinţa fustică, primejdia stihiilor vrăjmase, dezlănţuirea lor demonică, răul ca principiu cosmic la fel de divin ca binele, căutarea absolutului exploatată şi degradată în fanatism.

Iar contingenţele acestor poeme dramatice cu miticul nu constau atît în abundenţa motivelor împrumutate din mituri şi din folclor — care se valorifică dincolo de pitorescul dat de coloratura autohtonă, prin integrare într-o simbolică universală —, cît prin darul poetului de a gîndi situaţiile conflictuale şi voliţiunile într-o desfăşurare, o fabulaţie în care întîmplările capătă un halou de legendă, iar ideile sînt mijlocite parabolic. Reprezentarea fabulatorie a gîndurilor e expresia a ceea ce Blaga numeşte gîndire mitică." (Şora, *C. P.*, p. 87—90).

Scanned with OKEN Scanner

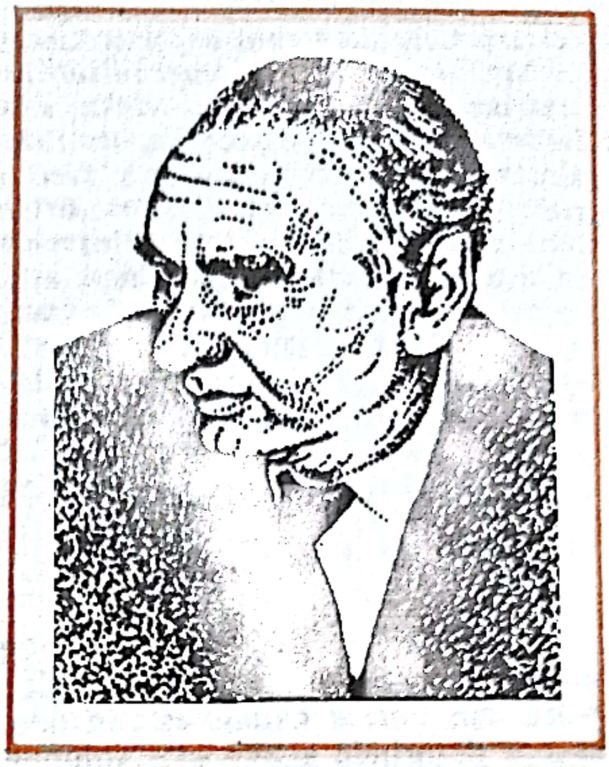
Geo Bogza

S-a născut la Ploiești în data de 6 februarie 1908 într-o familie burgheză. A făcut studii primare la Ploiești, elev apoi, între 1921—1925, al Școlii de marină din Galați și Constanța. Primele manifestări literare, sub semnul avangardismului, în revistele „Urmuz" (editată de autor în 1928 la Cîmpina), „Bilete de papagal", „Unu". Poezia din *Jurnal de sex*, 1929; *Poemul invectivă*, 1933 și *Ioana Maria. Șaptesprezece poeme*, 1937 asociază avangardismului revolta antiburgheză manifestată pregnant. Cîteva cicluri de reportaje, *Lumea petrolului*, 1934; *Tăbăcarii*, 1934; *Țara de piatră*, 1934, dedicate unor medii de viață extrem de dure, relevă în Geo Bogza un scrutător al limitei fragile dintre infernul și sublimul existenței. Volumul *Cartea Oltului*, 1945, ridică reportajul la nivelul poemului cu accente epopeice. Atunci cînd se apleacă asupra universului provincial, ca în *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, 1968, Geo Bogza se ocupă de aceeași problemă a salvării sau dezumanizării ființei în condiții de viață adverse. Tabletele cu virtualități poematice tipărite în *Paznic de far*, 1974, sintetizează trăsăturile eului creator bogzian, propensiunea spre sublim, spre meditația asupra dimensiunilor spirituale ce înscriu specia umană pe fundalul cosmic. Valoarea contribuției acestui clasic al literaturii române contemporane la patrimoniul ei a fost recunoscută prin conferirea titlului de membru al Academiei Republicii Socialiste România, Erou al Muncii socialiste, etc.

Logos și ethos

„Există un «logos» propriu lui Bogza prin care orice subiect capătă amplitudinea patetică și gravitatea acordurilor de orgă. Efectul acesta este

Geo Bogza



S-a născut la Ploiești în data de 6 februarie 1908 într-o familie burgheză. A făcut studii primare la Ploiești, elev apoi, între 1921—1925, al Școlii de marină din Galați și Constanța. Primele manifestări literare, sub semnul avangardismului, în revistele „Urmuz" (editată de autor în 1928 la Cîmpina), „Bilete de papagal", „Unu". Poezia din *Jurnal de sex*, 1929, *Poemul invectivă*, 1933 și *Ioana Maria. Șaptesprezece poeme*, 1937 asociază avangardismului revolta antiburgheză manifestată pregnant. Cîteva cicluri de reportaje, *Lumea petrolului*, 1934; *Tăbăcarii*, 1934; *Țara de piatră*, 1934, dedicate unor medii de viață extrem de dure, relevă în Geo Bogza un scrutător al limitei fragile dintre infernul și sublimul existenței. Volumul *Cartea Oltului*, 1945, ridică reportajul la nivelul poemului cu accente epopeice. Atunci cînd se apleacă asupra universului provincial, ca în *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, 1968, Geo Bogza se ocupă de aceeași problemă a salvării sau dezumanizării ființei în condiții de viață adverse. Tabletele cu virtualități poematice tipărite în *Paznic de far*, 1974, sintetizează trăsăturile eului creator bogzian, propensiunea spre sublim, spre meditația asupra dimensiunilor spirituale ce înscriu specia umană pe fundalul cosmic. Valoarea contribuției acestui clasic al literaturii române contemporane la patrimoniul ei a fost recunoscută prin conferirea titlului de membru al Academiei Republicii Socialiste România, Erou al Muncii socialiste, etc.

Logos și ethos

„Există un «logos» propriu lui Bogza prin care orice subiect capătă amplitudinea patetică și gravitatea acordurilor de orgă. Efectul acesta este

cel exprimat de verbul englezesc *to emphasize*, fidel celui grecesc de la care provine, *emphaino* sau *emphanizo*, însemnînd: a lumina pe dinăuntru, a releva ceea ce e interior, a evidenţia, a pune în plină lumină (avînd aşadar, întrutotul diferit de accepţia «emfazei» în limbile romanice, sensul de maximă şi eclatantă exactitate.). Geo Bogza plimbă asupra celor mai mărunte fenomene ale lumii o uriaşă lentilă măritoare, divulgînd izbitor şi cu mirifică limpezime textura celor mai fine detalii, structurile complexe ale celor mai infime şi neglijate realităţi; imensitatea cosmică a infinitului mic se deschide privirii noastre prin fracţiunile de univers proiectate de Bogza pe ecranul omenescului sesizate de inteligenţa şi simţirea omenească. Tot astfel şi infinitul mare este văzut de Bogza în ordinea valorilor umane şi reprezentate în această perspectivă". (Paleologu, *I.*, p. 268).

Sursele poeticului

„Scrisul lui Geo Bogza este mereu orientat, vibrant, abundent în metafore, figuri de stil şi efecte de ritm. Cîte o pagină aleasă la întîmplare, din *Cartea Oltului* este în sine un veritabil poem. Cu puţină atenţie se pot desprinde şi din alte volume secvenţe care nu trebuie decît desfăcute în versuri spre a fi receptate ca atare. (...)

Dar nu în asemenea aspecte trebuie căutată poezia prozei lui Bogza şi nici în avîntul liric al autorului. Ea este implicată în efecte mai îndepărtate şi în zone mai profunde într-un mod propriu de a decupa «priveliştile şi sentimentele», într-o restructurare specifică a lumii. (...)

Privirea lui îngheaţă obiectul, îl face să încremenească în poziţii dinainte alese; curgerea e oprită, mişcarea se resoarbe în lucruri, devenirea se spaţializează.

Obiectul e desprins astfel din contextul lui firesc, retras din mişcarea lui inocentă, spre a fi aşezat într-un mediu care nu îi este străin, dar care îl depăşeşte printr-o rezonanţă mai complexă, printr-o superioară semnificaţie.

În acest interval în care autorul uită parcă mişcarea, analogia intră în acţiune odată cu ea şi poezia. Legănarea unei lumini în mină poate da nostalgii cosmice, lămpile aprinse ale minerilor noaptea pe dealuri seamănă cu o clătinare de stele. (...) Deplasările norilor şi agitaţia pădurii în vreme de furtună respectă planul unei bătălii navale. Munţii sînt văzuţi ca nişte «corăbii ale eternităţi avînd «brazii drept catarge», coliba scuturată de vijelie a unor ciobani seamănă cu o barcă de naufragiaţi. Ceahlăul însuşi apare ca un uriaş transatlantic şi tot astfel straturile recuperate de mineri ca bunurile unei nave scufundate". (Martin, *I.*, p. 146—148).

Misterul existenţial

„La Geo Bogza fantasticul provine în mod paradoxal dintr-o percepţie ingenuă, fundamental poetică, a existenţei concrete, a fenomenelor

Scanned with OKEN Scanner

care cad în raza ei. Nefiind sursa conştient aleasă a unei formule literare şi, cu atît mai puţin, nefiind un scop urmărit în sine, pentru Geo Bogza fantasticul există pur şi simplu. Printr-o operaţie de sublimare metaforică a cunoaşterii iniţiale, la acest scriitor, fantasticul stabileşte fascinante raporturi între eternitate şi efemer. Într-un amestec de un farmec indicibil, mirarea poetică şi ochiul minţii, luciditatea, reaşează totul în tiparele primordiale — de o infinită simplitate şi măreţie — ale existenţei: ceea ce ne dă senzaţia unei mari revelaţii: revelaţia aproape senzorială a însuşirii misterului existenţei universale. «E frumos să fii un strop de apă în univers», exclamă la un moment dat autorul în *Cartea Oltului*. O asemenea formulare conţine un întreg program, al cărui sens constă în refuzul oricăror supradimensionări literaturizante. Elementarismul percepţiei artistice, generator de stări de graţie poetică indefinibilă, reaşează totul într-un sistem relaţional pe cît de simplu şi de palpabil pe atît de fantastic." (Ciobanu, *l.c.*, p. 131—132).

Contraste

„Talentul ieşit din comun al tînărului avangardist era de a crea lumi: lumea tăbăcăriilor, lumea petrolului, lumea ţării de piatră. Se abuzează, în critică, de acest termen, dar el e cum nu se poate mai potrivit pentru ceea ce face, prin spiritualizarea amănuntului, Geo Bogza: creează o lume a violenţei, a mizeriei colosale, o reprezentare, într-un cuvînt, a contrastelor vieţii moderne. Căci aceasta mi se pare definiţia cea mai bună pentru Geo Bogza: poet al violenţei moderne. Opera e expresia unei supreme încordări, un strigăt alb şi pur, deznădăjduit, în faţa contrastelor societăţii industriale. *Cartea Oltului* pare, din acest punct de vedere, o aspră bucolică romantică, o compensaţie a spiritului, o operă de meditaţie calmă şi de contemplaţie cosmică (se va vedea cît de falsă este această liniştel) într-un spaţiu îndepărtat de convulsiile vieţii moderne. Fugind de trepidaţia marilor aglomerări citadine, de lumea fetidă a străzii, scriitorul intră în alt univers de nelinişti, de spaime şi (o expresie pe care Geo Bogza o preferă) de acute singurătăţi. Contemplaţia senină nu mai este posibilă. Bucolica modernă devine, fatal, expresia unei angoase fundamentale, pe care natura n-o vindecă în nici un fel: o face numai să vadă mai limpede în apele propriei sale conştiinţe. Iată cum, Geo Bogza, spirit modern prin definiţie, agitat, mobil, rănit de toate injustiţiile pămîntului, o conştiinţă, într-un cuvînt, ulcerată — ratează intenţia de a scrie o pagină de măreţie calmă, cum poate ar fi dorit, şi scrie, în schimb, un poem neliniştit al geologicului în stare de delir. Aceasta e *Cartea Oltului* (1945), indiscutabil capodopera lui Geo Bogza şi o capodoperă a genului în literatura română." (Simion, *S.r.*, I, p. 364).

„Geo Bogza a păstrat pînă azi gustul pentru şoc al tinereţii sale avangardiste. Tendinţa de a-şi organiza tablourile în jurul unor contraste dure, am spune extravagante, este esenţială pentru scriitor. Natura operei

sale ţine de cea a dinamitei. Ea se constituie în vederea menirii sale supreme: şocul, explozia. Însuşi gigantismul atît de caracteristic bogzian e, prin uriaşa gonflare a lucrurilor, tot un procedeu de detronare. Cel mai adesea şocul se produce prin mişcarea planurilor temporale, prin fuziuni de epoci şi durate energic distanţate: prezentul pătrunde orgolios şi agresiv pînă în inima trecutului , legenda coboară în cea mai strictă actualitate. (...) Un alt mod predilect de obţinere a contrastului exploziv este punerea în raport a produselor tehnicii cu creaţiile naturii, a mecanicului cu organicul, a maşinii cu fiinţa vie". (Cristea, V., *D.C.*, p. 156).

Terapeutica revoltei

„Textele lui Geo Bogza rezultă dintr-o dublă mişcare a spiritului, una care *linişteşte* (acolo unde descoperă neliniştea născută din priveliştea haotică a lumii) prin stabilirea de mari corespondenţe, de mari fatalităţi cosmice, şi cealaltă care *nelinişteşte* (acolo unde descoperă nemotivate linişti confortabile) prin semnalarea unei perturbări, a unei stridenţe, a unei revoltătoare injustiţii". (Raicu, *P.D.*, p. 194).

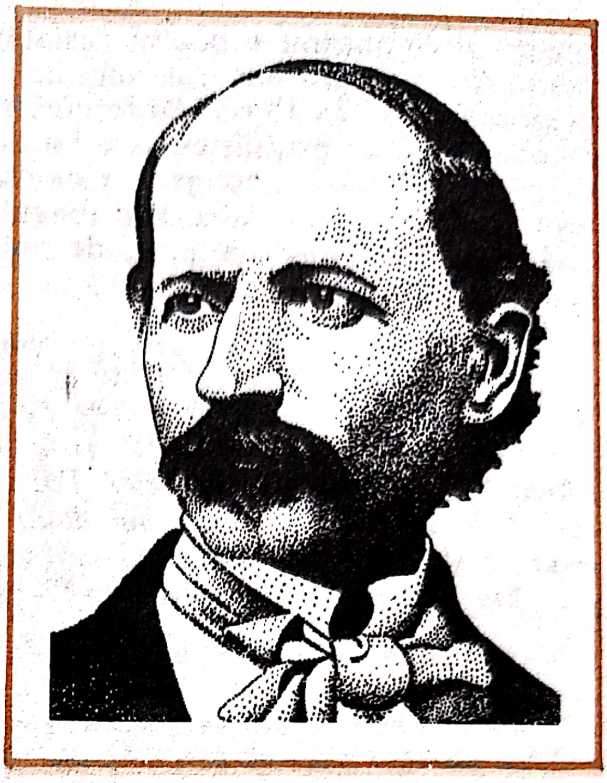
„Împotrivirea, răzvrătirea sau deznădejdea sufletului cheamă în scrisul său imaginile reconfortante ale măreţiei omului şi universului, producînd liniştea, calmarea şi consolidarea spiritului. Terapeutica grandiosului, tema devenirii prin contopirea cu priveliştile luminoase ale lumii, metamorfoza revoltei în viziune solemnă şi izbăvitoare reprezintă o parte din revelaţiile pe care i le oferă spectacolul bogat al realităţii. Din contră, dacă împotrivirea se vădeşte capabilă de a naşte frumuseţea, la rîndul ei, poate să provoace revolta şi să atragă necesitatea imperativă a acţiunii. În numele şi sub girul ei se produc cele mai tipice gesturi *bogziene* de somare a spiritului pîndit de neatenţie ori confortabilitate". (Cristea. D., *F.*, p. 45—46).

Retorism

„Asemenea predicatorilor Reformei sau pamfletarilor iluminişti, publicistul Geo Bogza propovăduieşte, combate, exaltă, uzează de diversele forme ale retoricii, ca artă discursivă, nu renunţă la gestica patetică, la figurile stilului oratoric. Discursuri politice, panegirice, vorbiri encomiastice, vorbiri de aparat («Pagini solemne»), simple invective, manifeste, adevărate omilii, numeroase rechizitorii, pledoarii, niciodată însă conferinţe, pot fi găsite printre textele sale. Discursurile acestea sînt compuse cu voie sau fără voie — conform regulilor străvechi ale retoricii, cuprind argumentări şi refulări, comparaţii, enumerări, ornamente şi mult patos, de unde, firește, şi emfază, şi redundanţă. (...) Prin oratoria sa, mai demult vitriolantă, mai nou, tot mai mult, imnică, Geo Bogza îşi manifestă condiţia esenţială a sa care este aceea a vigiliei, a paznicului de far, a conştiinţei în stare de veghe". (Balotă, *U.p.*, p. 114).

Scanned with OKEN Scanner

Dimitrie Bolintineanu



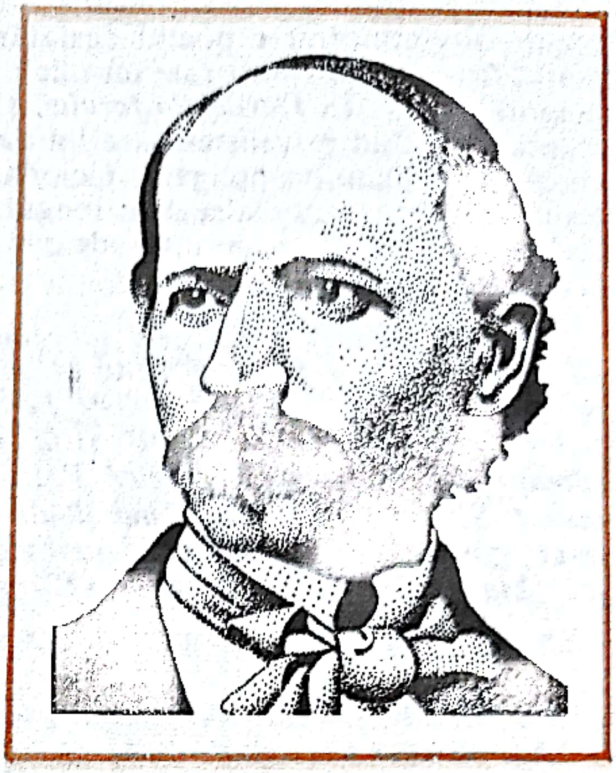
S-a născut în 1819 (sau 1825), în Bolintinul din Vale (jud. Ilfov) şi a murit la Bucureşti, în 20 august 1872. Tatăl, român macedonean din Ohrida. Rămas orfan, e întreţinut de rude, aflîndu-se sub protecţia unor oameni de seamă ai timpului (I.H. Rădulescu, Gh. Bibescu, I. Ghica). A studiat la colegiul „Sf. Sava", iar mai tîrziu, ca bursier, la Paris, la Collège de France (1846—1848). A aderat la mişcarea revoluţionară de la 1848, fiind membru al „Asociaţiei literare" şi al „Frăţiei", redactor şef al revistei „Poporul suveran". Trăieşte în exil, pînă în 1857, timp în care face numeroase călătorii prin Bulgaria, Palestina, Egipt, Grecia. Întors în ţară, se alătură mişcării unioniste. Ministru al cultelor şi instrucţiunii publice.

Scriitor prolific (autor a peste 50 de volume), tipic romantic, apreciat de contemporani, dar cu slabe ecouri în posteritate. De interes se bucură baladele fantastice, după modele germane (Bürger, Uhland), cea mai cunoscută fiind *Mihnea şi baba*. A impus legenda istorică, într-o schemă proprie, simplistă, *(Mama lui Ştefan cel Mare, Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare, Tepeş şi solii* ş.a.) în care substanţa o dă nu epicul, ci discursul, cu conţinut eroic şi patriotic. A cultivat în poezie exoticul *(Florile Bosforului)* şi pastorala *(Macedonele)*. Poemul *Conrad*, prin meditaţiile asupra soartei lumii şi a civilizaţiilor, îl anticipă pe M. Eminescu. A mai scris epopeea *Traianida*, drame istorice, romane *(Manoil* 1855, *Elena* 1862). A lăsat şi o bogată literatură memorialistică.

Dimensiunea originară

„Într-un grad mai înalt decît Alecsandri, a cărui faimă de «veşnic tînăr şi ferice» l-a lăsat posterităţii ca exponentul prin excelenţă al optimis-

Dimitrie Bolintineanu



S-a născut în 1819 (sau 1825), în Bolintinul din Vale (jud. Ilfov) şi a murit la Bucureşti, în 20 august 1872. Tatăl, român macedonean din Ohrida. Rămas orfan, e întreţinut de rude, aflîndu-se sub protecţia unor oameni de seamă ai timpului (I.H. Rădulescu, Gh. Bibescu, I. Ghica). A studiat la colegiul „Sf. Sava", iar mai tîrziu, ca bursier, la Paris, la Collège de France (1846—1848). A aderat la mişcarea revoluţionară de la 1848, fiind membru al „Asociaţiei literare" şi al „Frăţiei", redactor şef al revistei „Poporul suveran". Trăieşte în exil, pînă în 1857, timp în care face numeroase călătorii prin Bulgaria, Palestina, Egipt, Grecia. Întors în ţară, se alătură mişcării unioniste. Ministru al cultelor şi instrucţiunii publice.

Scriitor prolific (autor a peste 50 de volume), tipic romantic, apreciat de contemporani, dar cu slabe ecouri în posteritate. De interes se bucură baladele fantastice, după modele germane (Bürger, Uhland), cea mai cunoscută fiind *Mihnea şi baba*. A impus legenda istorică, într-o schemă proprie, simplistă, *(Mama lui Ştefan cel Mare, Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare, Tepeş şi solii* ş.a.) în care substanţa o dă nu epicul, ci discursul, cu conţinut eroic şi patriotic. A cultivat în poezie exoticul *(Florile Bosforului)* şi pastorala *(Macedonele)*. Poemul *Conrad*, prin meditaţiile asupra soartei lumii şi a civilizaţiilor, îl anticipă pe M. Eminescu. A mai scris epopeea *Traianida*, drame istorice, romane *(Manoil* 1855, *Elena* 1862). A lăsat şi o bogată literatură memorialistică.

Dimensiunea originară

„Într-un grad mai înalt decît Alecsandri, a cărui faimă de «veşnic tînăr şi ferice» l-a lăsat posterităţii ca exponentul prin excelenţă al optimis-

Scanned with OKEN Scanner

mului, Bolintineanu e poetul desfătărilor vizuale, acustice şi tactile. Climatul firesc al alcătuirii sale morale e Orientul, cu natura luxuriantă şi cu langori erotice. În *Florile Bosforului,* şi-a aflat adevărata expresie temperamentală, cîntînd priveliştea care i-a dat cele mai intense plăceri, şi femeile, cu o sensibilitate de poligam, niciodată blazat. (...) Dar şi în afară de culegerile cu teme orientale, de-a lungul întregii sale literaturi în versuri, Bolintineanu îşi răsfaţă viziunile de voluptate, chemînd şi gustînd plăcerile, fără istovire:

«Voi, talere aurite,/ Ale soarelui ceresc!/ Zorii cît sînteţi de iubite,/ Cînd în umbră vă zăresc!/ Cînd în noaptea ce se duce/ Spargeţi umbre ce se-ngîn,/ Arătînd ninsoarea dulce/ Pe-al fecioarei tînăr sîn!/ Cînd aripele de flutur/ Voi de rouă le zvîntaţi/ Şi la focu-vă se scutur/ De-al lor lanţ ce fărămaţi/ Cînd prin vise uşurele/ Voi luciţi şi eu vă iau/ Drept cosiţa dulcii mele,/ Şi din nou la somn mă daul/ Cîte ori, o roze bîndel/ Voi la rugă m-aţi găsit/ Lacrimi revărsînd arzînde/ pentru crude ce-am iubit! (La Băltat, Macedonele)»." (Cioculescu-Streinu-Vianu, *I.l.r.m.*, p. 102—103).

Călătoria iniţiatică

„Dacă, prin relaţia cu poezia ruinelor şi prin accentele mesianice, *Conrad* se integrează unei lungi tradiţii poetice româneşti, dacă, prin natura dilematică a eroului, sfîşiat între credinţă şi îndoială, şi prin repartiţia romantică a rolurilor în cuplu (femeia angelică, bărbatul demonic), el prefigurează o bună parte a poeziei eminesciene, prin structura poemei el însemnează, în sine — indiferent de tradiţie şi prefigurări —, o adevărată reuşită poetică. (...) Mai mult decît istoria unui erou damnat, *Conrad* aduce viziunea destinului uman ca o perpetuă călătorie, — şi, de aceea, viziunea spaţiului (a spaţiului ruinat, a infinitelor întinderi acvatice, etc.) devine, aici, principalul element de construcţie poetică. (...)

Călătoria preromantică nu mai este aventură, ci *pelerinaj.* Orizontul spaţial se converteşte în orizont temporal. *Ruinele* (sau, într-un registru înrudit, *cimitirul)* sînt spaţii relevante din perspectiva temporală, puncte de întîlnire cu Trecutul, cu Istoria şi, dincolo de ele, cu Eternitatea. Drumul spre ruine este, pentru sensibilitatea preromantică, un drum al iniţierii; ruinele devin hieroglife care încifrează destinele omenirii, iar cînd — aşa cum se întîmplă în romantismul românesc — ruinele se «naţionalizează», ele primesc în plus valoarea unui «centru», a unui spaţiu originar al vieţii naţionale. Ritual iniţiatic şi pelerinaj sentimental, drumul spre ruine conduce astfel la stăpînirea unui punct de vedere privilegiat, care permite descifrarea destinelor umanităţii sau a destinelor fiinţei naţionale din perspectiva istoriei ce prefigurează, organic, viitorul." (Petrescu, I., *C.*, p. 163—165).

Scanned with OKEN Scanner

Stilul sentenţios

„Cele mai cunoscute poezii ale lui Bolintineanu sînt *Legende sau basme naţionale în versuri* (1858). Inspirate din istoria naţională, legendele au ca punct de plecare culegerea lui Neculce *O samă de cuvinte (Daniil Sihastru, Muma lui Ştefan cel Mare* etc.), sau cronicile lui Gr. Ureche, Miron Costin. (Legendele din volumele *Bătăliile românilor,* 1859, şi *Legende nuoi,* 1862, sînt inspirate din cronicile publicate de Şincai, Kogălniceanu, Laurian). Scriitorul evocă episoade istorice dramatice, care pun în lumină virtuţi eroice şi atitudini de mîndrie naţională. Eroii legendelor — domnitori, comandanţi militari sau simpli oameni din popor — sînt personalităţi cu însuşiri excepţionale de bravură şi sacrificiu pentru cauza obştească, devenind astfel eroi romantici, care răspund avîntului generos al scriitorilor progresişti de la 1848.

Bolintineanu, de multe ori prolix, captiv al unui neînfrînat flux verbal, a obţinut, însă, efecte surprinzătoare prin acele formulări sentenţioase, memorabile, care s-au transmis peste timp, circulînd desprinse de contextul şi de numele autorului.

«Viitor de aur ţara noastră are/ Şi prevăd prin secoli a ei înălţare.* cei ce poartă jugul şi-a trăi mai vor/ Merită să-l poarte spre ruşinea lor.* Unde tronul poartă uri şi răzbunări/ Moartea se aşează p-ale sale scări».“ (Ivaşcu, *I.l.r.,* p. 463—464).

Modernitate şi desuetudine

„Luate în întregul lor, niciuna din legende nu mai trezeşte un adevărat interes estetic. Totuşi Bolintineanu e un poet fragmentar remarcabil şi o bună operă de izolare dă o colecţie surprinzătoare de instantanee poetice. El este întîiul versificator român cu intuiţia valorii acustice a cuvîntului, care caută cuvîntul pentru ceea ce sugerează dincolo de marginile lui noţionale şi face din vers o singură arie. Bolintineanu e auditiv şi mecanic şi asta duce mai aproape de poezia modernă. El are un fonetism studiat care traduce ideea poetică direct, fără asociaţiuni plastice. Vestitele versuri *«Un orologiu sună noaptea jumătate/ În castel la poartă oare cine bate»* sunt, dacă alungăm nedreapta deriziune în care au fost stigmatizate, foarte bune versuri. Sincoparea cuvîntului *orologiu* spre a suna mai rotacizant, terminaţiile metronomice *tate-bate,* întrebarea obosită ce indică neaşteptarea niciunui element tulburător, dau rîndurilor un horcăit, cavernos, o cadenţă de maşinărie, care însă vine din fonetismul psihic, nu din ritmica exterioară a stihurilor. De aci va învăţa Eminescu să analizeze subconştientul. În afară de simţul acustic, Bolintineanu posedă plastica dinamică, însuşirea de a strînge într-o linie răsucită toată vitalitatea unei mişcări. Tăiate, unele versuri apar ca nişte momente în perpetuă desfăşurare cu capetele infinite. Ba chiar virtutea de căpetenie pare a fi aceea de a izola un gest sau un obiect pe o pagină albă, ca într-un studiu pregătitor

Scanned with OKEN Scanner

de pictor, făcîndu-l etern, inexplicabil. Se înţelege însă că dacă restituim fragmentul poeziei, totul e înecat în zgomotul asurzitor al întregului. Iată un sunet izolat şi o armată rărită în liniştea depărtărilor: *«Trîmbiţa răsună sus pe coasta verde;/ Armia lui Ţepeş printre brazi se perde'»*. un clinchet neaşteptat de săbii: *«Ei se bat în spate-spadele se frîng;* o repede mişcare epică: *«Ei descălecară atunci amîndoi»* o călătorie sempiternă: *«Pe un cal ce muşcă spume în zăbale,/ printre zi şi noapte, el îşi face cale"*. (Călinescu, *I.l.r.*, p. 226).

Scanned with OKEN Scanner

Ion Budai-Deleanu

S-a născut la 6 ianuarie 1760 în localitatea Cigmău (Hunedoara) şi a murit la Lemberg (Lwow), în 24 august 1820. După studii la Seminarul de la Blaj, a urmat la Viena cursurile Facultăţii de filozofie, apoi ale celei de teologie la colegiul „Sf. Barbara" şi din nou la Viena cursuri de drept. Aderă fără rezerve la ideologia politică iluministă, fiind unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai Şcolii ardelene. Scurtă vreme, profesor la Blaj, după care se stabileşte la Lemberg, în Galiţia, mai întîi ca secretar de tribunal, apoi consilier de curte.

Erudit şi poliglot, a fost preocupat de toate marile probleme ale cărturarilor ardeleni din vremea sa. Ca istoric şi lingvist, a susţinut romanitatea limbii şi a poporului român, în opere scrise în limbile română, latină sau germană *(De originibus populorum Transylvaniae, Temeiurile gramaticii româneşti, Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii româneşti)*. A iniţiat şi vaste proiecte lexicografice, cu realizări însă numai parţiale *(Lexicon românesc-nemţesc, Lexicon pentru cărturari)*.

Este autorul primei şi celei mai izbutite epopei din literatura română, *Ţiganiada sau Tabăra ţiganilor*, intrată însă în conştiinţa culturii române abia la un secol după ce a fost scrisă. Prin dezbaterea ideologică, prin verva satirică, prin expresia lingvistică, această operă depăşeşte ca valoare tot ceea ce s-a scris pînă la acea dată în literatura română. Notabil este şi „poemul" neterminat *Trei viteji*. I s-a atribuit o *Combatere* anonimă a comentariilor lui Eder la *Supplex...*, a cărui ideologie o depăşeşte prin concepţia istorică şi gîndirea revoluţionară.

Ion Budai-Deleanu

S-a născut la 6 ianuarie 1760 în localitatea Cigmău (Hunedoara) şi a murit la Lemberg (Lwow), în 24 august 1820. După studii la Seminarul de la Blaj, a urmat la Viena cursurile Facultăţii de filozofie, apoi ale celei de teologie la colegiul „Sf. Barbara" şi din nou la Viena cursuri de drept. Aderă fără rezerve la ideologia politică iluministă, fiind unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai Şcolii ardelene. Scurtă vreme, profesor la Blaj, după care se stabileşte la Lemberg, în Galiţia, mai întîi ca secretar de tribunal, apoi consilier de curte.

Erudit şi poliglot, a fost preocupat de toate marile probleme ale cărturarilor ardeleni din vremea sa. Ca istoric şi lingvist, a susţinut romanitatea limbii şi a poporului român; în opere scrise în limbile română, latină sau germană *(De originibus populorum Transylvaniae, Temeiurile gramaticii româneşti, Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii româneşti)*. A iniţiat şi vaste proiecte lexicografice, cu realizări însă numai parţiale *(Lexicon românesc-nemţesc, Lexicon pentru cărturari)*.

Este autorul primei şi celei mai izbutite epopei din literatura română, *Ţiganiada sau Tabăra ţiganilor*, intrată însă în conştiinţa culturii române abia la un secol după ce a fost scrisă. Prin dezbaterea ideologică, prin verva satirică, prin expresia lingvistică, această operă depăşeşte ca valoare tot ceea ce s-a scris pînă la acea dată în literatura română. Notabil este şi „poemul" neterminat *Trei viteji*. I s-a atribuit o *Combatere* anonimă a comentariilor lui Eder la *Supplex...*, a cărui ideologie o depăşeşte prin concepţia istorică şi gîndirea revoluţionară.

Scanned with OKEN Scanner

Conştiinţa poetică.

„«Product nou şi original», opera lui Budai-Deleanu marchează un moment de revoluţie a spiritualităţii româneşti: momentul în care *poezia* dobîndeşte conştiinţă de sine şi e recunoscută ca un mod de existenţă a spiritului, fapt posibil doar în clipa cînd vechea confuzie între poetică şi retorică este depăşită. Această confuzie caracterizează însă — în tradiţia bizantină — întreaga literatură română veche. (...) În literatura veche, frumosul se realizează *conştient* prin ornarea discursului — deci la nivel retoric — (...) şi nu prin inventarea unor universuri ficţionale verosimile — deci la nivel poetic — (dacă revenim, pentru termenii în discuţie, la accepţia lor aristotelică)." (Petrescu, I., *C*, p. 101—102).

Condiţia umană.

„Pendulînd între deşertăciunea plăcerilor vulgare şi seriozitatea discuţiilor despre binele obştesc, smulşi arareori chemării instinctelor de predicarea înţeleaptă a sobrietăţii, ţiganii mărşăluiesc, desigur cu o încetineală revoltătoare, dar mărşăluiesc totuşi, spre locul unde li s-a poruncit să se stabilească. Drumul li se pare lung, îi pîndesc primejdii sau şi le imaginează, dau bir cu fugiţii cînd o avangardă a lui Ţepeş, deghizată în straie turceşti, le pune la încercare curajul, dar se luptă în schimb vitejeşte cu o cireadă de vite.

Se îmbulzesc la merinde, se taie fără a şti prea bine de ce, sînt senzuali, lacomi şi laşi, se dezbină, risipindu-se în patru vînturi, tocmai cînd au descoperit modelul unei aşezări politice fericite. Între ei sînt şi mai buni, şi mai răi. E Parpangel, capabil de eroism şi poezie, căruia în vis îi e dat să călătorească prin raiu şi iad, protejat de maică-sa, Brînduşa, stăpînă pe vrăji şi puteri miraculoase. E Tandaler, trufaş şi îndrăzneţ, aspirant la titlul de voievod al ţiganilor.

Ceilalţi sînt mai şterşi, se ridică o dată din plebea informă pentru a se topi iarăşi în valurile netrebniciei anonime, un Slobozan — apărătorul republicii, un Baroreu — partizanul monarhiei, un Janalău — omul de bun-simţ, care susţine că orice formă politică e bună dacă e corespunzătoare firii şi obiceiurilor poporului.

Cei mai mulţi sînt lipsiţi de vreo virtute, sînt flecari şi poltroni, impulsivi şi leneşi, bucuroşi de popasuri şi ospeţe.

Cu entuziasm sau fără, cu întoarceri şi ocolişuri, agreind deliciile fără cazna şi dezmierdările fără oprelişte, ţigănimea înaintează în pas agale. Dar ce este acest drum pe care oamenii îl străbat cu atîta greoaie opintire?

Ni se pare că marşul ţiganilor evocă strădania omenirii de a ajunge la ideal. Iar lipsa lor de izbîndă ne e explicată la Budai-Deleanu prin imperfecţiunea fiinţei omeneşti. În aspiraţia către o ordine superioară, oamenii sînt împiedecaţi de natura lor vicioasă şi mărginită.

Scanned with OKEN Scanner

Teama de a vedea primejdia în faţă şi de a accepta o luptă hotărîtoare, fie chiar cu preţul unor jertfe grele, setea de îmbuibare şi căpătuială, goana după comodităţi şi înlesniri, vanitatea şi dorinţa de putere ce-i împinge pe şefii ţigani să se măcelărească tocmai în clipa în care descoperiseră o formă de guvernămînt potrivită — ce sînt acestea toate dacă nu expresii ale brutalităţii şi intemperanţei pornirilor primitive ce se aşează de-a curmezişul năzuinţelor de înălţare spre desăvîrşire? *Ţiganiada* închide în fond, în structura ei eterogenă, o meditaţie asupra condiţiei umane". (Cornea, *S.*, p. 24—25).

Nivele stilistice.

„Opera se caracterizează în acelaşi timp printr-o remarcabilă stăpînire a tehnicii artistice, adaptată totdeauna temei. Momentele sale eroice trădează un poet epic de ţinută aleasă, capabil să intre în «sfîntarul» muzelor şi să dea un exemplu de poezie înaltă. Dar ceea ce trebuie notat în mod particular în această ordine este simţul ascuţit al corespondenţelor lexicale: niciodată cuvîntul nu trădează situaţia sau personajul. Cuvintele «josite» pe care poetul le întrebuinţează bucuros în notele sale, sînt alese îndeosebi pentru valenţele lor morale foarte scăzute, indicate să definească temperatura morală a momentului epic. Corcodel îşi anunţă tovarăşii că s-au isprăvit bucatele: «Şedeţi acum întinşi pă burice»; iar Tandaler, înfuriat de această ştire, apostrofează pe Corcodel aşa cum i se cuvine unui mesager al nenorocirii: «Mîncător dă carne puturoasă, lăeţ spurcat!» Ar fi, dacă Tandaler ar izbuti să apuce tronul, limbajul curţii. În alte sfere se vorbeşte însă în ton diferit. Poetul exprimă de altfel cu claritate convingerea lui că fiecare subiect tratat presupune un limbaj potrivit. în felul acesta *Ţiganiada* cunoaşte un dublu curent stilistic: fundamental este acela care îmbracă manifestările neamului ţigănesc, în care viziunea vieţii se realizează în straturi realiste subliminare, dar care, în episodul Parpanghel şi prin Parpanghel, schiţează o nedefinită năzuinţă de ridicare, de înseninare. Momentele eroice ale poemei se realizează pe planul opus, dar nici în cazul acesta poetul nu se menţine la o temperatură stilistică unitară: aliaţii creştinilor, sfinţii, sînt văzuţi în culori ce-i apropie de tovarăşii lui Corcodel, ceea ce duce la frîngerea axei stilistice şi la fixarea ei pe plan descendent. Sfîntul Spiridon este preocupat să nu-i piardă «cinstea la neveste», iar Arhanghelul Mihail, un fel de Tandaler al cetelor cereşti, nu mai alungă pe Satana cu fulgerul sau cu trăsnetul, ci se repede şi-i «şterge o palmă» aşa de tare încît acela cade ameţit, iar în urmă îi adresează o apostrofă simţită, vecină cu sudalma de rînd:

Nu-i vrednic un tîlhăroi ca tine
Să-mi spurc armele nemuritoare!"

(Popovici, *S.l.*, I, p. 483).

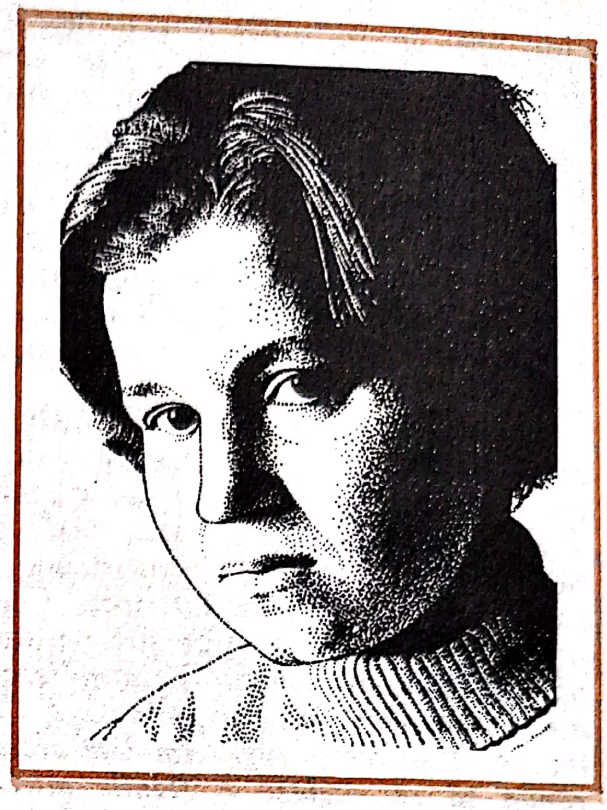
Scanned with OKEN Scanner

Geniul lingvistic

„Vocaţia lui Budai-Deleanu nu este descriptivă şi sub acest raport suntem departe de finețea de gravor a lui Cantemir. Nici o strofă nu are valoare vizuală şi nu alcătuieşte coloristic un tablou oricît de caricatural. Însă scriitorul are un adevărat geniu verbal şi catalogul numelor de ţigani e un grotesc de sonuri. Ei se cheamă: Aordel, Corcodel, Cucavel, Guladel, Parpanghel, Parnavel, Luvel, Bambul, Bobul, Bumbul, Ghitul, Gogul, Ciuntul, Dondul, Huţul, Sfârcul, Bălăban, Găvan, Giolban, Gogoman, Goleman, Călăbău, Zăgan, Cârlig, Covrig, Ciormoi, Dârboi, Soşoi, Colbei, Cornei, Hărgău, Janalău, Butea, Cercea, Sperlea, Ţintea, Dodea, Gârlea, Baroreu, Boroş-mîndru, Buluţ, Ciurilă, Papuc, Papară, Tandaler, Burlă, Căcîga. Lexicul de idei şi lucruri este de o varietate sonică neasemuită, o adevărată orchestră burlescă, întemeiată mai ales pe onomatopee. Căcîga aruncă o bebee, Gogul tocoroseşte, Goleman se născocoară, Bobul n-a mîncat stirigoae, focul scoate băbătaie, ţiganii sunt ciuhoşi, sunt dîrdale, se cocorăsc, fac nătării, ciorobor, lolot, se lolăesc, se lolotesc, strigă hoha, bura bura, bat lela, tinerii se înlibovesc, ciocoii se ciocotnicesc, se cilibesc, sufletele bujdesc pe poarta iadului, etc. Multe cuvinte sunt autentice altele născocite de autor sau numai puţin sucite cu atîta firesc încît operaţia apare ca un proces natural şi trebuie un studiu deosebit spre a se vedea dacă ele nu circulă. În Ardeal ca şi pe malurile Oltului creaţia spontană onomatopeică este mai încolţitoare ca oriunde şi etimologismul riscă să facă scufundări în gol. Ţăranul ardelean are o putere extraordinară de asimilaţie a cuvintelor străine pe care le ascultă cu o ureche mirată şi le îmbracă în straie rurale. Astfel, de pildă, oficialul *Wächter* devine bombănitul *boahtăr*. Budai, ca ardelean, e în acea condiţie a intelectualului care nu cunoaşte oraşul, ale cărui rude sunt ţărăneşti. Latinistul a trebuit să facă sinteza între limba poporului şi aceea a cărţii. Uneori, ferindu-se de graiul vulgar, a putut cădea în pedanterie; în cazul lui Budai, mai tîrziu al lui Slavici, efectul e dimpotrivă o mare senzaţie de coajă verde. Budai tratează cuvintele ca pe nişte făpturi moi şi le dă pe loc la rimă genul şi terminaţia trebuitoare. Aşa femela dracului se face dracă, palatul se feminizează în palată, copacii în copace, ţiganii visă, se cîrmează, locurile sunt fruste, întîmplarea e jeloasă, soarta e scîrbeaţă, boierii sunt plini de bogătate. Numai Eminescu mai tîrziu a siluit limba sau a scociorît forme cu atîta sistemă şi Budai îi este un mare înaintaş. De aceea opera lui Budai-Deleanu pare azi aşa de modernă şi hrănită cum e din tradiţia sătească, deşi începută înainte de 1800, lasă în urmă ca învechite atîtea lucruri dintre 1830—1850". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 82).

Scanned with OKEN Scanner

Constanța Buzea



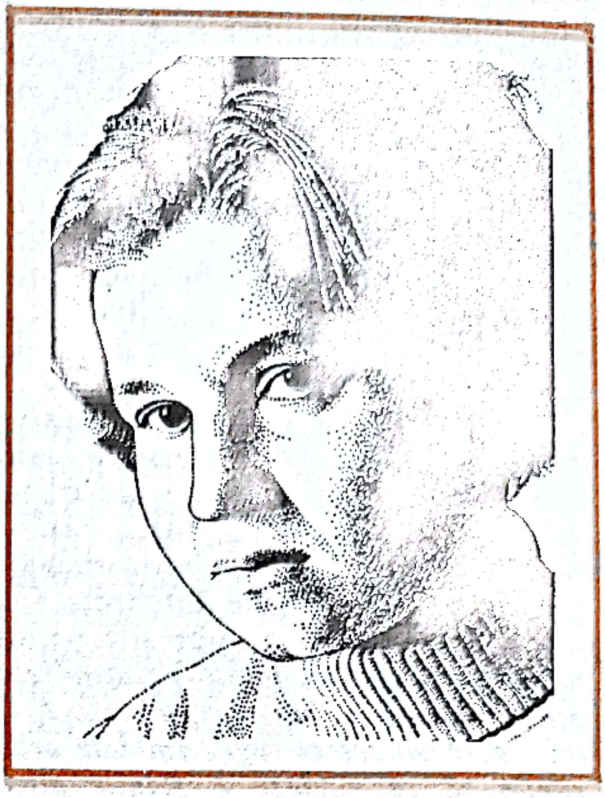
Născută în 31 martie 1941 la București, unde urmează și studiile liceale și filologice, terminate în 1967. Redactor la „Amfiteatru" din 1969. Debutează în „Tînărul scriitor" (1957), editorial cu placheta de versuri *De pe pămînt* (1963). Urmează *La ritmul naturii* (1966), *Norii* (1968), *Agonice* (1970), *Coline* (1970), *Sala nervilor. Sonete* (1971), *Leac pentru îngeri* (1972, selecția retrospectivă 1963—1971, Premiul Uniunii Scriitorilor), *Răsad de spini* (1973), *Pașteluri* (1974), *Apa cu plute. Poezii de dragoste* (1975), *Limanul orei* (1976), *Ploi de piatră* (1979), *Umbră pentru cer* (1981).

Itinerarul poetic, cu note inegale uneori, dovedește un lirism de sursă eminamente confesivă, de la poezia de meditație și substanță existențială, la lirica de notație, evocînd universul familial sau spații și locuri spiritualizate. Utilizînd structuri folclorice străvechi sau forme clasice, ori prelucrînd la modul personal unele sintagme eminesciene, lirismul are o tonalitate dramatic-melancolică cu gesticulație de solemnitate elegiacă. Nu lipsește sentimentul meleagurilor românești cum și al istoriei de ieri și de azi.

Deveniri

„În primele poeme *(De pe pămînt,* 1963; *La ritmul naturii,* 1966) ea tratează fără exuberanță senzorială temele generației (amintirea copilăriei, incertitudinile adolescenței, ieșirea în lume, descoperirea iubirii etc.), ară-

Constanța Buzea



Născută în 31 martie 1941 la București, unde urmează și studiile liceale și filologice, terminate în 1967. Redactor la „Amfiteatru" din 1969. Debutează în „Tînărul scriitor" (1957), editorial cu placheta de versuri *De pe pămînt* (1963). Urmează *La ritmul naturii* (1966), *Norii* (1968), *Aganice* (1970), *Coline* (1970), *Sala nervilor. Sonete* (1971), *Leac pentru îngeri* (1972, selecția retrospectivă 1963—1971, Premiul Uniunii Scriitorilor), *Răsad de spini* (1973), *Pasteluri* (1974), *Apa cu plute. Poezii de dragoste* (1975), *Limanul orei* (1976), *Ploi de piatră* (1979), *Umbră pentru cer* (1981).

Itinerarul poetic, cu note inegale uneori, dovedește un lirism de sursă eminamente confesivă, de la poezia de meditație și substanță existențială, la lirica de notație, evocînd univerul familial sau spații și locuri spiritualizate. Utilizînd structuri folclorice străvechi sau forme clasice, ori prelucrînd la modul personal unele sintagme eminesciene, lirismul are o tonalitate dramatic-melancolică cu gesticulație de solemnitate elegiacă. Nu lipsește sentimentul meleagurilor românești cum și al istoriei de ieri și de azi.

Deveniri

„În primele poeme *(De pe pămînt,* 1963; *La ritmul naturii,* 1966) ea tratează fără exuberanță senzorială temele generației (amintirea copilăriei, incertitudinile adolescenței, ieșirea în lume, descoperirea iubirii etc.), ară-

Scanned with OKEN Scanner

tînd încă de pe acum o gravitate a tonului şi o încruntare de moralist care, în versurile ulterioare, se vor amplifica. (...)

În *Norii* (1968) dominant devine erosul, transformat într-un receptacol al suferinţei cosmice. Iubirea, ajunsă repede în faza conjugală, aduce întîi un sentiment de linişte şi împlinire, o bucurie suavă şi chinuitoare ca la Eminescu şi, sub puterea ei, spiritul descoperă «priveliştile geniale ale firii». Dilatate, simţurile acaparează totul, cerul şi pămîntul, cu o putere vorace extraordinară: «Bem lucruri,/ Dormim în atingere cu moartea/ Între visele ce ni le dă/ O, alternare [...]/ Sufletul mănîncă vietăţi,/ Numai sufletul,/ Fără dinţi, el se aruncă asupra/ Tuturor fiinţelor/ În libertate...» (...)

În astfel de clipe, prin pajiştile poemului erotic zburdă felurite animale albe, şi păsări misterioase dau tîrcoale lanurilor încărcate de rod — chip bucolic naiv de a sugera o stare de tihnă şi împlinire conjugală. În alte poeme, Constanţa Buzea părăseşte repede caprele negre, melcii şi arborii carnivori pentru decoruri mai intime. Penelopa, înconjurată de lucruri casnice, aşteaptă întoarcerea unui Ulysse — rătăcit prin cîrciumile oraşului — pentru a împrăştia peţitorii negri ai neliniştii: *«Pe piciorul lămpii văd amprentele tale,/ Te urmăresc cu o sacră încredere din umbră,// Te atrag în otrava prin care plutesc / Cu toate făpturile bolnave. / Vocea mai începe să sufere şi fug/ Animale orbite din sufletul meu,/ Colţii se smulg şi rămîn să se vindece / Rănile mici şi rotunde.»*

De aici la sugestia unor stări mai dramatice şi, implicit, la o poezie de privelişti negre, nu mai este decît un pas. Autoarea schimbă lentila telescopului şi prin ea se vede, acum, un univers în prăbuşire, o retragere a vieţii în minerale, agonia lumii vegetale: *«Ce tulbure în ploi şi cîtă pradă,/ Şi ce atingere peste păduri,/ Şi animalele albe înnebunesc în părul de gheaţă/ Pe sufletul negru, alba lor pată,/ Pe moartea mea amînată, nesigura lor viaţă,/ Pură de jurăminte şi rugi/ În acest univers gata să cadă.»*

Poezia Constanţei Buzea se instalează în dezamăgire şi durere, şi de aici înainte (*Agonice,* 1970; *Coline,* 1970; *Sala nervilor,* sonete, 1971; *Răsad de spini,* 1973 etc.) versurile vor murmura un lung bocet demn, întretăiat de blesteme şi, la mari distanţe, de reverii mai luminoase. Rar caz de poet care, sub obsesia unui unic sentiment, să aducă atîtea nuanţe ale suferinţei, de la dorul abstract la senzaţia acută de transformare a materiei în cenuşă. Oriunde am deschide cărţile, dăm peste aceste imagini ale «vidului vital» ce se lărgeşte necontenit şi cuprinde lumea fizică şi morală, într-o strînsă comunicare. Soarele putrezeşte, natura agonizează şi făpturi tenebroase de ordinul broaştelor şi viermilor se tîrăsc pe o planetă cuprinsă de fiorii morţii. Esenţială la ea rămîne judecata morală. Ce se întîmplă în lumea fenomenală nu este decît efectul unei traume interioare, o amplificare a pulsaţiei psihice." (Simion, *S.r.,* I, p. 341—344).

Sentimentul firii

„E dealtfel de ajuns de ciudat să constaţi că firea atît de voluntară a poetei admite fazele de abandon, de somnolenţă şi «amorţire» şi că se

Scanned with OKEN Scanner

lasă în voia lor, ca şi cum ar fi convinsă (şi este convinsă) că în anumite împrejurări acestea joacă un rol paradoxal constructiv, întăritor, regenerator. Voinţa şi lipsa de voinţă, starea de veghe activă şi dorinţa de a se abandona protecţiei exercitate de firea lucrurilor sînt la o structură ca a sa factori deopotrivă de vitali: *«O, păsări bune, păsări călătoare./ Gîndind la viermii pomilor de sare,// E lumea o grădină-nfloritoare/ Şi-s pui în cuiburi, puii vor să zboare.// Aş vrea să ţin un şoim de subţioare,/ Un şoim, vă spun, e un bărbat ce moare / Închipuindu-se la vînătoare,/ Trimis, şi rătăcit, şi ars de soare,// Nu am putere, n-am nici ajutoare,/ surparea lui e lină şi nu doare,/ Pare că umbra lui se urcă, mare,/ De la pămînt la cerul gol de fiare,// Cît se-nălţă, păru ameninţare,/ Acum, cînd cade, nimeni nu tresare.» (Surparea lui e lină şi nu doare)*

Poemelor încordate şi dramatice, pline de un orgoliu al amărăciunii, le urmează altele izbăvitoare, străbătute de chemarea liniştii şi-n care privirea se aţinteşte, istovită de consumul nervos desfăşurat pînă atunci, spre marile simboluri ale odihnei şi regenerării. Dar şi imaginea acestora păstrează urma stărilor conflictuale de mai înainte, neizbutind să se desprindă cu totul din tensiunea lor. Setea de repaus se traduce în ritmuri energice, în apeluri imperioase, care abia dacă mai lasă loc iniţiativelor tămăduitoare ale naturii atît de poruncitor invocate". (Raicu, *P.s.*, p. 341—342).

Lirism şi lirism feminin

„Constanţa Buzea scrie versuri fără a se preocupa de vreo specificitate feminină. Probabil de aceea şi reuşeşte poezia ei să exprime cu o rară forţă şi gravitate generalitatea condiţiei umane. Acelaşi adevăr, pare a spune poeta, poate fi relevat, în poezie, de el şi de ea, deopotrivă.

Evitînd exuberanţa senzorială, pretenţia lucidităţii şi conceptualismul arid, cele trei ispite ale liricii feminine, poezia Constanţei Buzea, de o sinceritate a tonului ce pare să o pună la adăpost de orice suspiciune, interiorizată şi discretă, se constituie ca receptacol al unei dureri surde şi tainice: *«De atîtea nopţi nu dorm, ca un blestem/ Cade asupra mea o apăsare...»* Postura caracteristică e cea a insomniilor chinuitoare, consumate în «patul astenic», «cu mîna sub ceafă»: *«Trecînd de miezul nopţii, parcă scăpăm în iad./ Mi-e frică de fereastră, de ea nu mă apropii./ Tablourile mişcă şi din piroane cad./ O ploaie, care nu e, aplaudă cu stropii.// Îmi vin în minte scene cu cruzimi,/ Şi mai ales pupila-mi la ele se gîndeşte,/ Noi, vii fiind, în vise pe morţi îi auzim/ Umblînd, închişi în sfere de glasuri, nebuneşte.// Ce umilită-i mintea cînd te ascunzi în pernă/ Şi dai prin întuneric de-o faţă îngheţată,/ Clipele-s lungi, în creier îşi învîrtesc o roată/ Nişte făpturi cu ochii ca floarea de lucernă.// Nervi tropăie şi nu ştii, clădeasc un turn enorm,/ Ai tăi sînt ori sînt spirite-nsetate / De suflet proaspăt şi singurătate/ Vin cîteodată, noaptea, şi-n spaima noastră dorm» (Nervi).* O latenţă a suferinţei există în toată poezia Constanţei Buzea. Condiţia de femeie e un mod de a o potenţa, de a o concentra, de a o intensifica: *«E un coşmar, oricum, să fii femeie,/ Privire, plantă, moarte, mare/ De unitatea*

Scanned with OKEN Scanner

ta încăpătoare / Se spînzură destinul cel mai rău». Poate e un excelent *medium* pentru durere. S-ar spune că ea colectează, din toate direcţiile şi de pe toate planurile existenţei, nenumărate şuvoaie de suferinţă, fără să le învolbureze, însă apoi într-o exteriorizare asurzitoare, ci, dimpotrivă, filtrîndu-le în prelingeri încete ce se adună într-o suprafaţă calmă de lac adînc: «Am linişte mai multă decît dac-aş fi moartă». Atitudinea faţă de suferinţă are ceva din sacra placiditate a animalelor, e mai mult de acceptare decît de protest. (...)

Şi totuşi, poezia Constanţei Buzea aparţine prin ceva liricii feminine: prin sensul de veghe maternă, de ocrotire vastă pe care acel gest de asumare îl dobîndeşte. Căci există ceva de apărat: candoarea esenţială a copilăriei, ce trebuie cu orice preţ prelungită, eternizată, şi a cărei vîrstă se deschide în poezia Constanţei Buzea în cîteva tablouri de o excepţională puritate: «*A pleca în taină, candidă şi tristă/ Către ţara care m-a născut./ Fericit e omul care-mi ţine locul,/ Boii lui mai ară cu un aer sfînt*». Discretă, în poezie ca şi în viaţă, profundă, autentică şi gravă, Constanţa Buzea este unul dintre poeţii care ne cîştigă pe deplin încrederea." (Cristea, *D.c.*, p. 124—126).

Augustin Buzura

S-a născut la 22 septembrie 1938 în comuna Berința, jud. Maramureș ca fiu al unui muncitor minier. Studii liceale la Baia-Mare, facultatea de medicină la Cluj, diplomat în 1964. Secretar de redacție al revistei „Tribuna", unde a și debutat în 1961. Debut editorial cu volumul de povestiri *Capul Bunei Speranțe* (colecția „Luceafărul", 1963), *De ce zboară vulturul?* (1966) este volum de nuvele psihologice. După *Absenții* (1970, Premiul Uniunii Scriitorilor), roman analitic profund, realizat cu mijloace moderne, *Fețele tăcerii* (1974, Premiul Uniunii Scriitorilor) reprezintă o deschidere spre realismul social, fiind implicată mai adînc istoria în sfera analizei. Similar ca structură și densitate a universului concret sînt *Orgolii* (1977) și *Vocile nopții* (1980), fără a părăsi însă total formula narativă din primul roman. Romancier viguros, vizînd medii intelectuale, dar mișcîndu-se în largi cadre epice, cu diferențe de stil de la un roman la altul, realizează o proză confesivă de dezbatere morală, în căutarea fețelor adevărului. Eroii romanelor — medicul psihiatru Mihai Bogdan *(Absenții)*, ziaristul Dan Toma, călător involuntar în „cumplitul labirint" al trecutului lui Radu Gheorghe și Carol Măgureanu *(Fețele tăcerii)*, savantul chirurg Ion Cristian *(Orgolii)* și ex-studentul Ștefan Pintea *(Vocile nopții)* trăiesc cu luciditate dureroasă și maximă intensitate un proces de restructurare a personalității, căutînd soluții de salvare în fața compromisurilor de tot felul. Volumul *Bloc notes* (1981) dezbate probleme diverse în maniera eseistică.

Scanned with OKEN Scanner

Augustin Buzura

S-a născut la 22 septembrie 1938 în comuna Berința, jud. Maramureș ca fiu al unui muncitor minier. Studii liceale la Baia-Mare, facultatea de medicină la Cluj, diplomat în 1964. Secretar de redacție al revistei „Tribuna", unde a și debutat în 1961. Debut editorial cu volumul de povestiri *Capul Bunei Speranțe* (colecția „Luceafărul", 1963), *De ce zboară vulturul?* (1966) este volum de nuvele psihologice. După *Absenții* (1970, Premiul Uniunii Scriitorilor), roman analitic profund, realizat cu mijloace moderne, *Fețele tăcerii* (1974, Premiul Uniunii Scriitorilor) reprezintă o deschidere spre realismul social, fiind implicată mai adînc istoria în sfera analizei. Similar ca structură și densitate a universului concret sînt *Orgolii* (1977) și *Vocile nopții* (1980), fără a părăsi însă total formula narativă din primul roman. Romancier viguros, vizînd medii intelectuale, dar mișcîndu-se în largi cadre epice, cu diferențe de stil de la un roman la altul, realizează o proză confesivă de dezbatere morală, în căutarea fețelor adevărului. Eroii romanelor — medicul psihiatru Mihai Bogdan *(Absenții)*, ziaristul Dan Toma, călător involuntar în „cumplitul labirint" al trecutului lui Radu Gheorghe și Carol Măgureanu *(Fețele tăcerii)*, savantul chirurg Ion Cristian *(Orgolii)* și ex-studentul Ștefan Pintea *(Vocile nopții)* trăiesc cu luciditate dureroasă și maximă intensitate un proces de restructurare a personalității, căutînd soluții de salvare în fața compromisurilor de tot felul. Volumul *Bloc notes* (1981) dezbate probleme diverse în maniera eseistică.

Scanned with OKEN Scanner

Dimensiunea etică

„Undeva, pe la jumătatea romanului *Orgolii,* există un episod în care eroul principal îşi aminteşte cît de stăruitor l-au urmărit în tinereţe, pînă la obsesie, versurile acestea din Baudelaire:

Ah! Seigneur! Donnez moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

Ca o inscripţie cu iradiere simbolică ele trimit către esenţa dramelor de conştiinţă înfăţişate în roman, ba aş spune că îşi aruncă reflexele şi mai departe, pe întinderile întregii proze a lui Augustin Buzura, toată însufleţind indivizi care caută în urma lor cu nădejdea, şi cei «buni» şi cei «răi», că vor găsi, în viaţa pe care au trăit-o, în faptele pe care le-au comis, destule argumente pentru a putea privi, şi a fi priviţi şi de alţii, fără dezgust. Şi în *Feţele tăcerii,* şi în *Orgolii,* asistăm la mobilizarea de uriaşe energii sufleteşti în scopul susţinerii unor procese interioare care ţintesc să justifice atitudini, reacţii, o anume înţelegere a lucrurilor cu efecte de tot felul asupra existenţei mai multora. Mărturisindu-se, explicîndu-şi unul altuia deciziile luate cîndva, motivele ce i-au îndemnat să acţioneze într-un anume chip în împrejurări la rîndul lor analizate în toate amănuntele, argumentîndu-şi poziţiile îndelung şi tenace, eroii lui Buzura speră adeseori să obţină izbăvirea de o apăsare ce-i consumă lăuntric. Fiecare năzuieşte fierbinte să se facă înţeles de celălalt, asta însemnînd *acceptat* de celălalt, chiar şi în situaţiile, frecvente la Buzura, cînd convorbitorii se află, ori s-au aflat mai de mult, în raporturi de adversitate împinse adesea pînă la dură înfruntare. Victimă şi persecutor, sau fostă victimă şi fost persecutor, îşi spun altuia *totul,* şi nu expunînd numai fapte, ci furnizînd explicaţii, căutînd îndreptăţiri, dînd frîu liber unui impuls al confesării de la care aşteaptă efecte absolvitoare. (...)

Din stăruinţa pe asemenea aspecte se alcătuieşte dimensiunea etică a literaturii lui Buzura, spiritul ei de neînduplecată căutare a erorilor ce pot provoca, în contexte anumite, alterări dintre cele mai grave ale raporturilor umane. Dezvăluindu-le originea, sancţionîndu-le neiertător, scriitorul promovează un rigorism moral transmis tuturor fibrelor prozei sale, resimţit nu doar în atitudinea faţă de evenimente şi eroi, dar şi în elementele de atmosferă şi cadru. Culori puţine, severe: alb negru şi nuanţele ce se obţin din amestecarea acestora. Din cînd în cînd luciri tăioase, reci, de scalpel, înteţind sugestia participării la o inflexibilă, şi radicală, acţiune justiţiară." (Dimisianu, *O.l.,* p. 112—115).

Drama inadaptatului

„Romanul lui Augustin Buzura se situează în prelungirea uneia dintre cele mai fertile tradiţii ale literaturii române — proza «autentică» a lui

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu, aceea neliniştită a lui Mircea Eliade, Anton Holban, Mihai Sebastian ş.a. Personajul lui Augustin Buzura ajunge la dramă din pricina excesului de luciditate, *Absenţii* fiind cartea unui lucid şi dureros examen de conştiinţă, care e provocat de un fapt anumit şi se sfîrşeşte printr-o decizie. Cercetător într-un institut de psihiatrie, medicul Mihai Bogdan trăieşte drama neputinţei de a se adapta la un mecanism de ipocrizie socială: conducătorul institutului, profesorul Poenaru, este un impostor şi un demagog, o nulitate, cu o reputaţie de mare savant întreţinută prin însuşirea fără scrupule a lucrărilor ştiinţifice efectuate de subalterni. Acceptînd această situaţie, cei mai mulţi dintre cercetători devin complicii lui Poenaru, pierzînd sentimentul propriei personalităţi. Mihai Bogdan, fiul unui miner, avînd în urmă o biografie bogată în evenimente dure (între altele, moartea logodnicei, survenită printr-un accident stupid), trebuie să aleagă între protestul deschis împotriva spiritului de feudă, instaurat de Poenaru şi instrumentele acestuia în institut, şi integrarea în acest sistem viciat; el încearcă mai întîi să evite o soluţie precisă, dedublîndu-se permanent, devenind duplicitar, condiţie bastardă şi fără durabilitate; de aici, teama continuă, spaima că va fi descoperit, frica: «zilnic ne luăm mii de precauţii, pierdem cel puţin un sfert de zi gîndind cum să evităm cutare lucru, cum să evităm consecinţele unui fapt ce nu a putut fi evitat la timp, cum să evităm întîlnirea cu noi înşine, cum de o mie de ori cum». El se transformă într-un spectator etern, dar dobîndirea imunităţii prin duplicitate şi indiferenţă este numai o iluzie, fiindcă în colocviile intime este obligat să-şi recunoască treptat deformarea, înstrăinarea de sine: «de mult nu mai doream să mă întîlnesc cu mine însumi; treptat, scăpasem toate frînele din mînă, trăiam provizoriu, împingînd plictisit de silă» *Absenţii* este tocmai cartea unei asemenea întîlniri cu sine, romanul unui moment al adevărului. Sub presiunea şocului produs de constatarea că doctorul Nicolae, singurul său prieten, împreună cu care forma un cuplu de «absenţi», singura relaţie pură, necontaminată de emanaţiile stagnantei atmosfere din institut, evoluează într-un sens negativ, către o duplicitate interesată, Mihai Bogdan se supune unui atroce rechizitoriu. Stînd închis în camera sa «bîntuită cumplit de luciditate», el derulează un apăsător film interior al supliciilor morale îndurate; este refăcută ambianţa sufocantă a institutului, sunt rememorate vechi întîmplări, într-o curgere liberă, fără control, condusă numai de o pornire haotică şi disperată spre clarificare. (Iorgulescu) *R*, p. 210—211).

Dialectica adevărului

„Feţele tăcerii încep, semnificativ pentru întreaga carte, cu o dezbatere despre adevăr, despre putinţa de a-l afla sau cuprinde, despre posibilitatea de a şti cine are şi cine nu are dreptate. Romanul se constituie treptat, din etapele unei anchete: Dan Toma, solicitat de scorul său, Radu Gheorghe, pentru intervenţia într-un proces tendenţios, vrea să-şi facă o idee proprie despre raporturile dintre socru şi pîrîtul Carol. Radu Gheorghe acuză pe vechiul său inamic din vremea cooperativizării că i-a dat foc

Scanned with OKEN Scanner

la casă şi vrea să obţină prin proces răfuiala definitivă cu el. Ziaristul ascultă, pe rînd, confesiunile unuia şi ale celuilalt. Mai întîi, vorbeşte Radu Gheorghe, apoi alături de relatarea lui se desfăşoară confesiunea lui Carol Măgureanu, victimă vizibilă a lui Radu Gheorghe. Demersul lui Dan Toma nu se opreşte aici. Ziaristul va vorbi cu oameni din sat, va nimeri chiar pe primarul comunei, acum ruptă, în parte, de negrele ei amintiri. Din confesiuni paralele şi din frînturi de informaţii se alcătuieşte un tablou general ferit de pecetea, inevitabilă, a subiectivităţii celor doi mesageri ai epocii revolute: Radu Gheorghe şi Carol Măgureanu.

Remarcabilă, mai ales dacă ţinem seama de delicateţea materiei pe care autorul o are în vedere, este inteligenţa artistică. Augustin Buzura a refuzat, în spirit modern, poziţia autorului ubicuu şi ominiscient. Scriitorul caută întotdeauna dincolo de aparenţe, e interesat de ceea ce e *ascuns* — preocuparea de subconştientul personajelor e divulgată şi de frecvenţa cuvîntului «subconştient» sau de ochiul prozatorului care descoperă adesea fiinţe care *ascund* de privirile mulţimii ceva — de ceea ce e mai puţin singur şi mai puţin pipăibil. Pentru că nu poate fi nici ubicuu şi nici omniscient, el apelează la relatările *martorilor,* face *anchete.* Romanul nu este deci rodul unei singure perspective ci al mai multora. Vorbeşte şi victima, Carol Măgureanu, dar şi «călăul»: Radu Gheorghe. Cine are dreptate? Dan Toma nu se grăbeşte să dea dreptate nimănui. Acest fel de a ajunge la esenţa întîmplărilor şi la adevăr arată un lucru foarte simplu, dar cu atît mai complicat: şi unul şi altul au dreptate. Şi victima, dar şi activistul. *Feţele tăcerii* are meritul de a prezenta faptele în toată complexitatea lor, fără a rosti implicit sau explicit judecăţi pripite asupra oamenilor şi împrejurărilor. Deşi votul autorului, nu îndeajuns de ascuns, merge către una din părţi, atitudinea de la care este reconstituit conflictul, alternarea de confesiuni, plasarea între ele a dubitativului Dan Toma cu reflecţiile lui încă interogative dau întregului roman un ton al detaşării, al reflecţiei intelectuale, care exclude patima." (Ungheanu, *A.,* p. 204—206).

Individ şi societate

„Augustin Buzura este, nu mai încape vorbă, un excelent prozator moralist, şi temele lui privilegiate sînt *adevărul* şi *rădăcinile erorii.* Se apropie, prin aceasta, de alţi prozatori de azi, dar se diferenţiază de ei prin decizia opţiunii şi hotărîrea de a merge pînă la capăt pe firul unei idei. Nu este, dealtfel, greu de observat că romanele sale, deosebite ca stil, se referă la aceeaşi epocă socială şi au, în genere, în studiu aceleaşi probleme morale. Profesorul Cristian este un Carol Măgureanu ajuns la lumină sau un doctor Bogdan cu o experienţă mai dură în spate şi în alt cerc al revoltei. *Orgolii* studiază mai metodic acest sentiment şi grupează, totodată în jurul unui destin (savantul chirurg Cristian), un număr suficient de documente de viaţă pentru a ne da seama de moravurile unei epoci. Orgoliul doctorului Cristian este, desigur, orgoliul adevărului. Can-

Scanned with OKEN Scanner

cerul, a cărui etiologie vrea s-o descopere, poate fi interpretat şi ca o alegorie a răului social. Destinul profesorului este suma celor 118 eşecuri de a determina citostaticul. Eşecul repetat şi încăpăţinarea (orgoliul) de a-l depăşi. Asta dacă citim textul ca o reţea de simboluri. Alegoric sau nu, răul este adînc şi afectează relaţiile dintre indivizi, modifică traiectoria destinelor, separă generaţiile. Fiind vorba de mediul universitar şi de lupta pentru putere (cu un obiectiv, totuşi, modest: obţinerea investiturii de rector), romanul lui Buzura poate fi citit (şi a fost citit astfel) ca un roman de moravuri. *Orgolii* este însă, înainte de orice, romanul unei conştiinţe în luptă cu limitele ştiinţei. Şi, pentru că Augustin Buzura este un prozator serios, el lărgeşte sfera acestei idei în zona morală şi face din drama doctorului Cristian o temă mai vastă de analiză a raporturilor dintre individ şi mecanismul istoriei." (Simion, *S. r., I, p. 496—497).*

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Cantacuzino

S-a născut, probabil, în 1640, la Tîrgoviște, într-o renumită familie boierească din Țara Românească și a murit la 7 iunie 1716, la Constantinopol, ucis de turci. A studiat în familie (cu dascăli greci) la Brașov (în timpul unui refugiu vreme de doi ani), la Constantinopol și în cele din urmă la Universitatea din Padova. Ca om politic, stolnicul Constantin Cantacuzino a dirijat politica externă a cancelariei Țării Românești timp de peste trei decenii. A purtat o bogată și interesantă corespondență diplomatică cu mari suverani și demnitari europeni. S-a impus ca întemeietorul istoriografiei științifice românești prin opera sa *Istoria Țării Românești întru care să cuprinde numele ei cel dintîi și cine au fost lăcuitorii ei atunci și apoi cine o au mai descălecat și o au stăpînit pînă și în vremurile de acum cum s-au tras și stă*, rămasă în manuscris și neterminată. Demonstrează, pe baza a numeroase izvoare, romanitatea poporului nostru, latinitatea limbii române, originea comună și unitatea românilor din cele trei țări românești de atunci, continuitatea. Și-a adus aportul la editarea *Bibliei de la București* (1688), la tălmăcirea și apariția unor tipărituri în epoca brîncovenească. Autor al primei hărți a Țării Românești.

Spiritul mediteranean

„Valoare supremă a spiritualității românești de la răscrucea veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea, Stolnicul exprimă aspirațiile, curiozitatea savantă avidă, lecturile, proiectele, asimilările revelatoare pentru întreaga

Scanned with OKEN Scanner

atmosferă culturală a vremii, împreună cu celălalt erudit filosof, Dimitrie Cantemir. Dar în vreme ce Principele sta sub semnul melancoliei, fiind un spirit prin excelenţă selenar, Stolnicul valah rămîne un meridional prin structură şi educaţie, cu o certă predispoziţie spre tensiuni solare: luciditate, ironie, scepticism, echilibru. Lecturile sale preferate erau, între altele — istorice, lingvistice, geografice — *Odiseea* (cu comentariile lui Didimo il Vecchio), *Comediile* lui Aristofan (le gusta în ediţia veneţiană din 1542), *Tragediile* lui Euripide (Basel, 1551) sau *Epopeea oscura* a lui Alessandro Lycofronte, dar şi calendarele (almanahurile) Astrologice". (Zaciu, *L.*, p. 72).

Umanism

„Izvoarele *Istoriei Ţării Româneşti* în care stolnicul Cantacuzino tratează problemele de bază ale istoriei noastre antice, originea comună, romană, a românilor, continuitatea elementului român în Dacia şi originea limbii române, foloseşte cea mai întinsă erudiţie înainte de Dimitrie Cantemir, pe Strabon, Dio Cassius, Procopios, Ioan Tzetzer, Zonaras, Eutopius, Diodor din Sicilia, Flavio Biondo, Filippo Buonaccorsi, Nauclerus, Corion, Sleidanus, Cluvenius, Bonfini, Sambucus, Bakschay, Nicolaus Olahus, Laurenţiu Toppeltin, dar, firește, nu numai în erudiţie trebuie căutat umanismul stolnicului, ci, în primul rînd, în concepţia lui. În această privinţă, ceea ce trebuie remarcat este că, discutînd cucerirea romană în Dacia, stolnicul Constantin Cantacuzino insistă asupra rolului civilizaţiei aduse de colonişti care «prea mari oameni au fost şi atîta întru învăţătura cărţilor şi ştiinţelor au fost preocupaţi şi atîta întru vitejii au fost ispitiţi, educaţi şi aleşi atîta întru înţelepciunea lumească de iscusiţi, cît nice un neam, nice o limbă pe lume, nici-odată ca ei n-au stătut.»

Conceptul de civilizaţie are la stolnic un sens pur umanist. Civilizat după el este omul «supus şi cuprins» «în legi şi dreptăţi», omul care trăieşte după anumite norme ale societăţii (numită de el «soţiire») nu dînd frîu liber instinctelor, ca «varvarul».

De altfel ideea de respectare a legii stă la baza filozofiei despre stat a lui Constantin Cantacuzino, umanist în limitele statului feudal românesc de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. După el sistemul monarhic şi ierarhia feudală trebuie să rămînă, însă bazate pe dreptate şi pe legi statornice, prevenitoare de abuzuri". (Piru, *A*, *p.* 14—15).

Sensul istoriei

„Nimeni pînă la el nu a văzut şi nu a expus aşa de clar problema obîrşiei romane şi a unităţii neamului, în tot complexul ei. Iată ce sintetic rezumă el însuşi, rezultatul cercetării sale:

Scanned with OKEN Scanner

«Iară noi într-alt chip de ai noştri de toţi, cîţi sînt rumâni, ţinem, şi credem adeverindu-ne din mai aleşii şi mai adeveriţii bătrîni istorici, şi de alţii mai încoace, că valahii, cum le zic ei, iar noi rumânii, sîntem adevăraţi romani şi aleşi romani în credinţă şi în bărbăţie, din care Ulpie Traian i-au aşezat aici, în urma lui Decheval, după ce de tot l-au supus şi l-au pierdut. Şi apoi şi celălalt tot şireagul împăraţilor aşa i-au ţinut şi i-au lăsat aşezaţi aici, şi dintr-acelora rămăşiţă să trag pînă astăzi rumânii înţeleg nu numai ceştia de aici, ci şi din Ardeal, cari încă şi mai neaoşi sînt, şi moldovenii şi toţi căţi şi într-altă parte se află şi au această limbă, măcar fie şi cevaş osebită în neşte cuvinte, din amestecarea altor limbi, cum s-au zis mai sus, iar tot unii sînt. Ci dar pe aceştia cum zic, tot rumâni îi ţinem, că toţi aceştia dintr-o fîntînă au izvorit şi cură.»

Prin această largă înţelegere a problemei, prin erudiţia lui vastă, prin întrebuinţarea critică a izvoarelor, prin claritatea planului, prin fraza lui încărcată şi meşteşugit întoarsă, dar plină de miez, stolnicul Constantin Cantacuzino se ridică deasupra contemporanilor săi şi se apropie de Dimitrie Cantemir. Este, se poate spune, un istoric în sensul modern al cuvîntului." (Cartojan, *I.l.r.v.* p. 495).

Un spectacol intelectual

„Emoţia pe care o dă cititorului de astăzi întîlnirea cu opera Stolnicului este izvorită din sentimentul că asistă la însăşi naşterea spiritului de investigaţie istorică pe meleagurile naţionale. În spatele aparentei absenţe de stil descoperim astfel o măiestrie «hasdeiană» de aţîţare a spiritului, de sugerare a complexităţii şi dificultăţilor subiectului, de introducere a citatului erudit acolo unde el poate spori tensiunea aşteptării şi încrederea în ştiinţa istoricului de a ne purta în cele din urmă la liman peste prăpăstiile neştiinţei. (...) E un tulburător spectacol intelectual: al unei înaintări prin ceţuri, care de la un moment dat se dau în lături, lăsînd să vadă o bună parte din ceea ce astăzi alcătuieşte fondul de bază al certitudinilor istoriei noastre naţionale. Uimitor este la Stolnic spiritul critic cu care cerne la fiecare pas izvoarele ce-i stau la îndemînă, termenul de «istorie critică» nefiind deplasat în cazul său. Acest spirit este însă dăruit cu o largă toleranţă şi înţelegere umană, autorul fiind înclinat să sublinieze mai mult ceea ce se poate reţine pozitiv din ştirile pe care le examinează, decît ceea ce trebuie respins. Atitudine de noblеţe intelectuală, valabilă dincolo de graniţele epocii sale." (Ivaşcu, *I.l.r.*, p. 227).

Scanned with OKEN Scanner

Dimitrie Cantemir

Născut în 26 octombrie 1673, mort la 21 august 1723 la Dimitrovka. Strămoşii au fost răzeşi moldoveni, dar tatăl Constantin şi fratele Antioh ajung domni ai Moldovei. Începe studiile la Iaşi cu dascălul grec Ieremia Cacavelas. La Constantinopol a stat, cu întreruperi, mai bine de 20 de ani, fiind garant al tatălui, apoi capuchehaie (reprezentant) al fratelui domnitor. Aici îşi continuă studiile la Academia grecească, în domenii variate şi devine poliglot. Este numit domn al Moldovei în 1710, după ce în 1693 mai ocupase înalta funcţie numai două săptămîni, neacceptat de turci. Încearcă eliberarea ţării de sub puterea turcească prin alianţa cu ruşii, dar bătălia de la Stănileşti (1711) este pierdută. Pribegeşte în Rusia, alături de alţi moldoveni, unde rămîne pînă la moarte, cu intenţia nerealizată de a-şi înfăptui visul eliberator. La propunerea lui Leibniz este ales membru al Academiei din Berlin. Sfetnic apropiat al ţarului Petru I şi ministru în epoca marilor reforme ruseşti. Primul nostru enciclopedist, savant cu faimă europeană, autor de lucrări redactate mai ales în latină, dar şi în română. Lucrări istorice: *Creşterea şi descreşterea Imperiului otoman* (latină, 1716), tradusă în engleză, franceză, germană; *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* (1717, în latină), cu o versiune românească neterminată; *Viaţa lui Constantin Cantemir* (latină, 1716—1717); *Evenimentele Cantacuzinilor şi ale Brîncovenilor* (rusă, 1718). Lucrări monografice: *Descrierea Moldovei* (1716), redactată în latină, la cererea Academiei din Berlin; *Sistema religiei mahomedane* (1722). Lucrări filozofice: *Divanul sau gîlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul* (1698, text paralel, românesc şi grecesc); *Imaginea ştiinţei sacre, care nu se poate zugrăvi* (latină, 1700); *Logica* (cca 1701). Autorul primului nostru roman alegoric, *Istoria ieroglifică* (1705), operă care ilustrează barocul literar românesc. A

Scanned with OKEN Scanner

fost socotită pe rînd roman, pamflet, epopee, satiră, eseu, poem, fiind de toate cîte puţin, dar mai mult decît fiecare în parte. Acest Lorenzo de Medici al nostru, cum l-a numit G. Călinescu, a alcătuit prima hartă a Moldovei, a mai scris un *Tratat de muzică turcească,* în limba turcă şi a făcut cercetări complexe asupra Caucazului, (la cucerirea căruia, în 1722, a luat parte), rămase în manuscris.

Dimensiuni renascentiste

„Cantemir este personalitatea de excepţională complexitate, în stare să refacă în dezvoltarea sa individuală drumul de secole şi tipologia intelectuală a unei culturi întregi, ducîndu-le pe culmi. El este, în acelaşi timp, teoretician al monarhiei autoritare ca Neagoe Basarab, panegirist fără rezerve al unui domn — tatăl său, Constantin Cantemir — cum fuseseră Gavriil Protul, Macarie, Eftimie şi Azarie, denunţător vehement al boierilor hrăpăreţi ca Matei al Mirelor, purtînd nostalgia unei Moldove de basm şi epopee ca Grigore Ureche, vrăjit de gloria imperială a strămoşilor romani şi aprig cu hulitorii neamului său ca Miron Costin, poet ca Dosoftei, erudit cu uluitoare lectură şi spirit modern ca Stolnicuul Constantin Cantacuzino, spirit universal, aventurier, poliglot şi vestit ca Nicolae Milescu, cîteodată rău de gură, bîrfitor şi neocolind vorba slobodă, ca pamfletarii cronicari munteni. Opera sa înseamnă bilanţul a şapte secole de urcuş anevoios, dar neîntrerupt, al geniului creator românesc, de la «pata albă» pe harta spirituală a continentului, cum eram în veacul al X-lea, pînă la *Istoria Imperiului otoman,* scrisă şi tradusă în cele patru limbi universale de cultură ale Europei; latină, engleză, franceză, germană!

Dar, ca şi în cazul lui Eminescu, meritul lui Cantemir este nu numai de a sintetiza culminînd, ci şi de a făuri un *prag nou* culturii noastre întregi, de la care ea să-şi ia avînt în viitor.

De la Cantemir înainte putem vorbi de un «tip cantemirian» în cultura română, echivalent — în coordonate autohtone — cu «omul Renaşterii» din Occident. Dacă ne uităm mai bine, *titanii spiritului românesc de după el sînt tot atîtea reîntrupări ale prototipului cantemirian.* Şincai, Micu şi Maior, dar, mai ales Ion Budai-Deleanu în Transilvania, Heliade în Muntenia, apoi Hasdeu şi Iorga, în sfîrşit Călinescu, sînt marile simboluri ale culturii noastre moderne în directă continuare a simbolului genial al epocii vechi". (Zamfirescu, *C.,* p. 149—150).

Umanismul operei

„Cantemir ajunge, depăşind gîndirea strict teologică, la o concepţie pozitivă despre om, înţeles ca fiinţă raţională şi liberă, înzestrată cu demnitate şi încredere în forţele ei morale. În *Istoria ieroglifică,* observă Petru

Scanned with OKEN Scanner

Vaida, există un excurs filozofic (în cap. X) care este un adevărat tratat *De dignitate hominis*, caparabil cu acelea ale umaniștilor italieni Pico della Mirandola sau Gianozzo Manetti. Alt motiv umanist este idealul civic, dragostea de moșie a lui Cantemir din *Hronic* («luptă-te pentru moșie!»), asemănător cu etica lui Matteo Palmieri din *Della vita civile*, a lui Coluccio Salutati sau Pier Paolo Vergerio. Și motivul *fortunei* este interpretat de Cantemir nu numai în sensul caducității, ci și în acela de cult al seninătății în fața încercărilor sorții, ba chiar în sensul de exploatare abilă, după exemplul Principelui lui Machiavelli, a împrejurărilor favorabile. În sfîrșit, Cantemir face în spirit umanist elogiul civilizației și al culturii, a ceea ce grecii numeau *paideia*, iar Cicero «humanitas» (în *Hronic* este citată maxima lui Isocrate, atribuită aici lui Socrate: «Nu elin iaste acela ce în Elada trăiește, ce acela ce obiceile cele bune și cinstește a elinilor a învățat și le face»" (Piru, *V.*, II, p. 32).

Ideologia istorico-politică

„*Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, operă neterminată (duce istoria pînă la întemeierea Principatelor, ca și *De neamul moldovenilor* și scrierea Stolnicului Cantacuzino), al cărei manuscris latin, afară de prefață, s-a pierdut, dar pe care autorul a tradus-o în românește, este monumentul cel mai impresionant prin erudiție și proporții pe care l-a produs vechea istoriografie românească. Pentru edificarea lui, Cantemir a folosit peste 150 de izvoare, române și străine, în latină, greacă, polonă, rusă. Izvoare bizantine «redescoperite» de istorici moderni (Iorga, Hasdeu, N. Bălcescu) i-au trecut prin mînă (Nichita Choniates, Nichifor Gregoras), extrăgînd din ele informația privitoare la istoria românilor. Tradiția istoriografiei erudite, inaugurată de Nicolae Costin și Stolnicul Cantacuzino, e dusă la apogeu, dar Cantemir este întîiul savant român cu un vast orizont de istorie universală, cel dintîi care reușește să integreze istoria românilor în istoria universală și primul care proclamă *misiunea istorică a poporului român în cadrul istoriei universale*. Românii au fost o stavilă în calea barbarilor și au apărat prin jertfa lor civilizația Europei; ei nu au putut fi cuceriți și îngenuncheați, păstrîndu-și existența de sine stătătoare:

Aceaste a noastre doao țarî cu agiutorul lui Dumnezeu, macar că supuse și ascultătoare sînt monarhii turcești, însă nici stăpînirea, nici slobozeniia gios ș-au lăst, ce după multe sîngeroase și românești războaie cu tătarii, cu cazacii, cu ungurii, cu leșii și mai apoi cu tătarii, niciodată piciorul din hotarele sale afară nu ș-au scos, ce înfipți și nezmulți au rămas.

Cele două axe în jurul cărora gravitează conținutul de idei al *Hronicului* sînt *romanitatea* și *continuitatea* pe teritoriul Daciei. Cantemir, dezvoltînd premisele din *De neamul moldovenilor* (operă pe care a intenționat mai întîi să o traducă și să o trimită colegilor berlinezi), afirmă puritarea romană a românilor, descendenți neamestecați ai coloniștilor aduși din Italia, ceea ce era exagerat dar coincide cu afirmațiile istoriografiei umaniste europene, și preocuparea lui Cantemir era de a recomanda, prin intermediul Academiei din Berlin, poporul său Europei. Românii și pămîn-

tul ce-l locuiesc reprezintă o moştenire a Romei antice, continuată fără întrerupere şi îndeplinind un rol glorios, în istoria Europei din timpurile mai noi. Acest popor merita efortul de a fi scos de sub dominaţie otomană. De altfel, chiar sub apăsare, el şi-a păstrat fiinţa naţională şi politică, obiceiurile, instituţiile: *«Bisericile, leagele, giudecăţile, obiceaele nesmentite şi nebetejite şi le-au păzit»*. Nu o provincie otomană, cu un popor de sclavi trebuia deci eliberată, ci state cu tradiţii şi cu o istorie de care se puteau mîndri." (Ivaşcu, *I.L.R.*, p. 255—256).

Valori estetice

„Opera literară viabilă a lui Cantemir este *Istoria ieroglifică*, adevărat *Roman de Renard* românesc însă cu scopuri polemice. Metoda de a travesti observaţia asupra oamenilor în figuraţie zoologică e de o tradiţie străveche şi durabilă şi lăsînd la o parte genul fabulistic, ilustrat de Firenzuola, de La Fontaine, în 1802 abatele Casti relua, aproape cantemirian, tema în *Gli animali parlenti*. Fraza scriitorului s-a limpezit acum şi dacă mai păstrează sintaxa amploasă latină, cadenţa de imperfecte în care intenţia rimei persiflatoare a adesea vădită, invenţia verbală extraordinară, portretistica grotescă dau istoriei o savoare rară. (...)

Cantemir cunoaşte maşinăriile retoricei şi le foloseşte cu exuberanţa unei clasic francez, însă, uneori, cu împiedicare în frază. (...) Într-o istorie a Dulfului (balena), corăbierul strigă supărat căte enormul animal care-l stropise pe obraz cu apă ieşită din gaura de deasupra capului: *«Bre, hei porc peştit şi peşte porcit, Dulfe! aceste pufnete cui lăudîndu-te le arăţi? Au vînt semănînd, stropii apei în loc de grăunţe arunci?»* Munţii şi dealurile se răzvrătiră împotriva stîncilor şi copacilor, olecăindu-se că-i poartă în cîrcă: *« — Pînă cînd, fraţilor, stînca, piatra sacă şi plopul, chiparisul şi paltinul, copacii fără roadă, în capul nostru suindu-se, pe spate-ne, urcîndu-se, vîrfurile şi creştetele ne vor acoperi?»* Lui Cantemir îi place să spună istorii, anecdote şi are limbuţia lui Creangă în debitarea zicătorilor populare. Cameleonul care a mîncat ouă de şarpe şi simte reptilele născîndu-i-se în pîntece, se vaită ca o lăuză de ţară:

«— O, fraţilor şi priiatinilor, în mare a inimii strîmtoare mă aflu... atît cît, precum se zice zicătoarea, că de oi grăi oi muri, de oi tăcea oi plesni, şi din doao răutăţi care de mai bună să aleg mintea nu-mi poate nemeri; să încep să tremur, să nu încep de necaz mă cutremur; să zic mă tem, să nu zic puterea a răbda nu mi-au rămas; ca fătătoarele la cias am sosit; să făt? durerile şi chinurile mă înspăimîntează; să nu făt? pîntecele îmi crapă...; să stric două? tocmesc una; să tocmesc două? stric o mie...?

În cursul operei sînt şi numeroase «eleghii» în aceeaşi cadenţă populară şi cu o nespus de inteligentă tratare cultă a metaforei ţărăneşti premergînd lui Eminescu. Unele sînt voit burleşti, ca jalea ipocrită şi adulatoare a Cameleonului:

«Eu m-am vechit, m-am veştejit şi ca florile de brumă m-am ofilit, soarele m-au lovit, căldura m-au pălit, vînturile m-au negrit, drumurile m-au

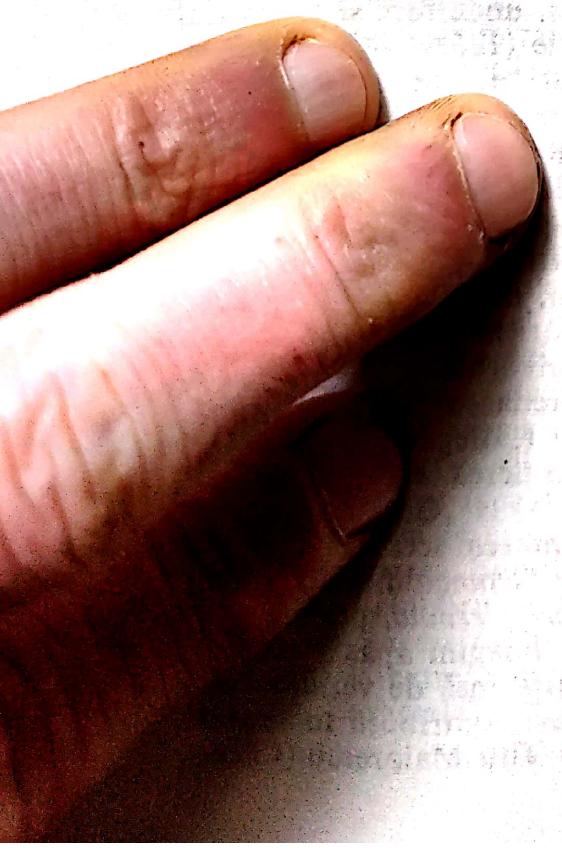
Scanned with OKEN Scanner

ostenit, zilele m-au vechit, aii m-au îmbătrînit, nopţile m-au schimonosit şi, decît toate mai cumplit, norocul m-au urgisit şi din dragostele tale m-au izgonit (...)»".

Altele sînt lirice, ca plîngerea, pe spaţiu enorm, a Inorogului, duşmănit de lighioane:

«Ce mîngîiere i-au rămas? nici una; ce sprijineală i-au rămas? nici una, ce prieten i se arată? nici unul! Munţi, crăpaţi! copaci, vă despicaţi! pietri, vă sfărîmaţi! asupra lucrului ce s-au făcut plîngă piatra cu izvoară, munţii puhoae coboară. Locaşele Inorogului, păşunele, grădinile cernească-se, pălească-se, veştejească-se, nu înfloreasçă, nu înverzească, nici să odrăslească şi pre domnul lor cu jale, pre stăpînul lor negrele suspinînd, tînguind neîncetat pomenească! (...)»

Aceste «eleghii căielnice şi trăghiceşti», cu toată mecanica retorică, pe care însă o cultiva Shakespeare, sunt primele adevărate poeme române. Cantemir are talent, evident în muzica frazei, în ideea de a percepe concret figurile simbolice ale constelaţiilor. Cronicarii au farmec lingvistic, Cantemir e scriitor, creator, aducînd idei şi combinaţii". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 44—47).



Scanned with OKEN Scanner

Ion Luca Caragiale

S-a născut în satul Haimanale de lîngă Ploieşti, astăzi I.L. Caragiale, în ziua de 30 ianuarie 1852, ca fiu al lui Luca Caragiale, actor, apoi administrator de moşie şi avocat. A murit la Berlin, 1 februarie 1912, după ce se expatriase din 1905 datorită, printre altele, şi unei acuzaţii calomnioase de plagiat. Şcoala primară (1860—1864) la Ploieşti, unde face şi gimnaziul între 1864 şi 1867; cursuri de mimică şi declamaţie (1868—1870) la Conservatorul bucureştean. A ocupat o vreme posturi de mai mică importanţă precum cel de copist în cadrul tribunalului Prahovei (1870), sufleur al Naţionalului bucureştean (1871—1872). Redactor la „Timpul" (1878—1881) împreună cu Eminescu şi Slavici, revizor şcolar (1881—1884), director general al teatrelor (1888—1889). În cîteva rînduri îl aflăm patronînd berării şi restaurante, din spirit de frondă sau jenă financiară, cum ar fi restaurantul gării din Buzău, berăria „Gambrinus". Activitatea în presă înregistrează, pe lîngă colaborări la „Ghimpele", „România literară", „Universul", „Luceafărul", „Convorbiri critice", „Flacăra", etc., îndeplinirea susmenţionatei funcţii de redactor al gazetei conservatoare „Timpul", şi conducerea unor publicaţii („Alegătorul liber" între 1875—1876; „Naţiunea română", 1877) sau iniţierea altora („Claponul", 1877; „Moftul român", 1893). A debutat (1873) la „Ghimpele", afirmarea ca scriitor producînduse odată cu reprezentarea scenică (1879) a *Nopţii furtunoase.* Comediile caragialiene, *O noapte furtunoasă, Conul Leonida faţă cu reacţiunea,* premieră în 1880; *O scrisoare pierdută,* premieră în 1884 şi *D'ale carnavalului,* premieră în 1885, oferă imagini apăsat satirice ale societăţii româneşti a timpului fără a se îndepărta însă de veridicul de adîncime şi de adevărul uman al tuturor timpurilor, contribuţii în sensul relevării acestui ultim grup de trăsături aducînd un Titu Maiorescu (Cara-

giale a frecventat o vreme „Junimea"), Paul Zarifopol sau Pompiliu Constantinescu. Probleme de psihologie abisală şi patologie psihică atinge Caragiale în drama *Năpasta*, reprezentată în premieră la 1890, ori în nuvelele *Păcat..., În vreme de război, O făclie de Paşte, Două loturi.* Resursele prozei sînt exploatate şi în direcţia resuscitării tipologiei comediilor (volumele *Schiţe*, 1897 şi *Momente*, 1901) ori a fantasticului şi fabulosului balcanic sau oriental din *Kir Ianulea, La Hanul lui Mînjoală, Calul dracului, Pastramă trufanda, Abu-Hassan*, creaţii tîrzii. Răscoalele ţărăneşti de la începutul secolului îi prilejuiesc accentele pamfletare şi notele de sinceră compasiune prezente în *1907 — Din primăvară pînă-n toamnă* (1907).

Maieutica

„Spiritul lui Caragiale a exercitat în societatea noastră o acţiune *socratică* şi în aceasta constă importanţa incomparabilă, fundamentală, a acestui aşa-zis «negativist». Prin reducerea la absurd, prin maieutică şi dialectică, el tinde să aducă societatea românească la cunoaşterea de sine şi la o conştiinţă morală. Dialogurile lui din comedii şi din momente au ceva din arta dialogului socratic.

Însăşi sociabilitatea acestui om, prezenţa lui ironică, interpelativă, histrionică, în forul public, e de aceeaşi natură cu a lui Socrate. De asemenea şi solitudinea lui meditativă şi distanţarea lui scrutătoare. Ca Socrate, avea sentimentul că e inspirat şi cenzurat interior de un demon: ochiul eternităţii ce-i supraveghea din spate scrisul. Tot ca Socrate a fost acuzat de contemporani că destituie zeii cetăţii şi perverteşte spiritele şi, de fapt, a trebuit să bea şi el destulă cucută.

Ca toate marile minţi lucide şi vizionare, pătimaşe pentru soarta naţiei lor, de la profeţii Israelului pînă la Nietzsche şi Thomas Mann sau Dimitrie Cantemir, Caragiale şi-a ocărît-o şi batjocorit-o pe a lui, jignit şi disperat de ratările şi diformităţile ei. Rîsul lui nimicitor face să explodeze ca nişte baloane de săpun toate închipuirile vidului, de la demagogia vorbelor deşarte şi umflata hagiografie naţională pînă la falsa cultură, falsul civism, falsa prietenie şi falsul umor.

Atîtea din replicile lui celebre au valoare de premoniţie, de avertisment: «bravos naţiune! halal să-ţi fie!», «s-avem şi noi faliţii noştri!», «curat constituţional! muzica!», «eu cu cine votez?» (legat de aceasta: «eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă!»).

Rîsul lui Caragiale nu e un rîs amuzat nici benign: e un rîs vitriolant, pornit dintr-o sacră mînie. Ne-am obişnuit să vedem în Caragiale pe clasicul echilibrat (ceea ce era într-adevăr) sub chipul moderaţiei şi simţului comun (ceea ce e profund greşit). Nu platul simţ comun, izvor de confuzie, ci rigoarea bunului-simţ, însuşire rară şi tare, defineşte geniul lui Caragiale. Echilibrul acestui artist scrupulos şi răbdător ca un benedictin rezultă din excese contrarii. Lucid şi dur ca diamantul, spiritul lui ducea totul pînă la extrem, pînă la culminaţie; cine nu suportă excesul nu-l înţelege pe Caragiale" (Paleologu, *B.s.*, p. 47—48).

Scanned with OKEN Scanner

„Imaginea inconformistului din opera lui de creaţie este masivă, unitară: însăşi neînţelegerea creaţiei lui comice, acuzaţia de «inaderenţă» la românitate, s-a născut din inaderenţa la imaginea inconformistului Caragiale, care-a batjocorit instituţii şubrede, moravuri păcătoase şi oameni egoişti şi imorali. Toţi care l-au mustrat pentru lipsa lui de ideal, de umanitate, pentru răutatea lui senină din comedii l-au judecat cu criterii etice, politice şi patriotice care n-aveau ce căuta într-o operă de pur moralist, într-o viziune satirică a vieţii şi a omului. Foiletonistica lui Caragiale scoate deseori la iveală pe bunul burghez, pe naţionalistul luminat, pe patriotul plin de griji într-un cuvînt pe *conformistul,* pe afectuosul, fără exagerare pe care ni-l revelase şi corespondenţa cu Zarifopol. Colectivitatea şi expresia ei, instituţiile sunt pentru Caragiale forme organice de viaţă, necesităţi sufleteşti, manifestări vii ale tradiţiei, şi nu caricaturi, ale unor minţi strîmbe şi forme de exploatare ale unor instincte josnice. Nu intenţionăm, desigur, să combatem pe Caragiale inconformistul cu acest conformist; nici nu pledăm pentru o modificare a imaginii lui. Urmărim numai o completare şi, în acelaşi timp, o mai apăsată disociere între creatorul de ficţiuni şi publicist; între două planuri opuse de manifestare, spiritul caragialian nu s-a rătăcit, nu s-a dezorientat, cum s-au dezorientat judecătorii lui, care l-au copleşit de toate păcatele şi de toate virtuţile negative". (Constantinescu, *S.,* II, p. 62—63).

„Lumea aceasta, de care se îngrozesc atîta judecătorii moraliceşti ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebeşte printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească ticăloşiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenţei; aceşti oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat şi tragic nu sunt cu putinţă decît acolo unde, printr-o îndelungată şi profundă constrîngere morală şi religioasă, s-au putut forma acele duplicităţi şi conflicte din care se naşte cunoştinţa complicată a binelui şi răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această ştiinţă decît lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăţilor istorice. Aceşti români orăşeni par deopotrivă de candizi, în bine ori în rău". (Zarifopol, *P.a.l.,* I, p. 190).

„Tot aşa cum a avut curajul să se opună curentului politic în comedie, Caragiale a îndrăznit să înfrunte opinia comună în toate direcţiile manifestării ei culturale. Între el şi opinia comună, sub raportul gustului literar şi artistic, a fost un permanent conflict. Literatura, pe atunci gustată, era ceea ce el va numi, în *Moftul român,* „spanacul". Ea făcea apel la sentimentul zis patriotic, la năzuinţa de repede integrare a culturii româneşti în cultura occidentală. Prin plagiate, adaptări, imitări sau, în cel mai bun caz, improvizaţii lipsite de valoare, scriitorii noştri pretindeau a corespunde idealului de creaţie a naţiunii. Iar opinia comună se narcotiza singură, se înşela, ca să creadă că într-adevăr nu ne lipseşte nimic din ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce au marii noştri vecini din Apus. Zeflemeaua lui Caragiale — care a născocit porecla de „moft", sau mai bine zis a cules-o din mai vechea panoplie a umorului publicistic, dar i-a dat toată greutatea şi toată puterea — a fost arma cu care a combătut idealismul timpului său. Fireşte, în campania lui umoristică, el prelungea junimismul — dar nu originalitatea lui e aici în discuţie, ci sensul atitudinii lui. Caragiale şi-a vădit structura neconformă cu gustul timpului său. A lovit cu brutalitate, pretind adversarii săi de ieri şi de azi, care ies mereu la iveală. Nu este adevărat. Caragiale a fost un ironist şi ştiut este că metoda ironică este de a simula recunoaşterea şi admiraţia unor mari merite, cînd e vorba de falsele valori. Ironia nu e nicidecum brutală, pentru că ea afectează comedia încuviinţării şi a aprobării totale; descifrarea tîlcului ei cere o subţirime deosebită la cititor, căci prostul sau naivul cade în cursă, încrezîndu-se în sensul aparent şi neostenindu-se să scruteze subînţelesurile". (Cioculescu, *V.*, p. 302).

Conformaţia spirituală

„Examinarea biografiei lui Caragiale ne îndreptăţeşte să vorbim de el ca de o apariţie excepţională între intelectualii timpului tocmai pentru că eludează regula comună prin firescul ei. Scriitorul nu ne mai apare ca un spirit «scos» din mediul său natal şi de existenţă şi transpus într-unul de înaltă cultură, pentru a se «întoarce» mai apoi să fructifice acea experienţă mai mult sau mai puţin original asimilată, ci ca un intelectual care dezvoltă la superlativ o experienţă strict locală. Situaţia avea avantajele şi neajunsurile ei. Dacă scriitorul s-a putut plînge de ea pentru motive de care nu se simţea vinovat, ceea ce a pierdut astfel, a cîştigat pe terenul intuiţiei, al observării şi asimilării limbajului şi înţelegerii mediului, în care se va dovedi un maestru fără greş. (...)

Această experienţă profundă, existenţială, a mediului şi formelor de cultură naţională face din Caragiale, încă o dată asemeni cu Creangă, un creator de folclor, în sensul revelării unei lumi, a unei atmosfere, a unui stil, a unei forme mentale tipice. Creangă, ca şi Caragiale, nu a «exploatat» teme populare, cum aveau să facă sămănătoriştii, nici nu s-a izmenit în stil «poporal», nici nu a oferit material folcloristic în felul lui Anton Pann, Petre Ispirescu sau mai înainte de aceştia Iordache Golescu. Ei au fost exponenţi ai unui mediu şi creatori ai unui stil, desfăşurîndu-şi lucrarea artistică într-un circuit scurt, cu rezultatul cel mai firesc." (George, *L.s.l.*, II, p. 147—148).

Între clasicism şi realism

„Caragiale este un observator lucid şi exact, dar materialul observaţiilor sale nu rămîne niciodată în stare de pulbere infinitesimală, ci se

Scanned with OKEN Scanner

adună în viziunile unor caractere tipice. Realismul tipic este forma lui artistică. Estetica lui coincide însă cu aceea a clasicismului numai pe porțiuni mărginite, căci în lucrarea de reliefare a tipicului, el nu simplifică imaginea omului, pînă a nu reține din ea decît singurele ei trăsături general-umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creației sale stă omul social și numai într-un plan mai adînc, susținîndu-l pe acela, apare caracterul general-omenesc. Trahanache, Cațavencu, Zoițica, Farfuridi, Agamiță Dandanache sînt actorii comediei politice în jurul anului 1880, notabilități ale provinciei, oameni ai vremii și ai locului lor, dar în același timp Trahanache este un vanitos naiv, Cațavencu o canalie, Zoițica o femeie voluntară, Farfuridi un prost, Dandanache un imbecil șiret." (Vianu, T., în Cioculescu-Streinu-Vianu, *I.l.r.m.*, p. 251).

Balcanitate

„Gustul pentru balcanitate se manifestă, la I.L. Caragiale, în forma povestirii cu tîlc; moralitatea e implicată în narațiune și înțelepciunea orientală îmbracă haina pitorescului de epocă și limbaj, cînd nu se furișează în apolog și în feeria gen «o mie și una de nopți».

În acest înțeles, balcanitate nu înseamnă numai mediu geografic și moravuri specifice, dar și atitudine în fața vieții; ea se traduce printr-un umor excitant asupra omului și a deșertăciunilor ce-l ispitesc, prin frîna bunului-simț care socotește nebunie orice salt peste umbra proprie și peste condiția naturală, printr-un sarcasm al fanteziei, revelator în peripețiile imaginate, dar și prin iluzia esențial orientală, că viața după capriciul poftelor ar fi mai frumoasă decît viața cu strădaniile și tihna ei modestă. Evadarea din personalitatea noastră firească e interzisă de o înțelepciune realistă, care ne reintegrează în limitele din care am voit să ieșim". (Constantinescu, *S.*, II, p. 154).

Sursele comicului

„Modernitatea de anvergură universală a comicului, la Caragiale, se revendică, mai întîi, de la ideea că existența în sine a personajului este expresia unui sistem de relații psiho-sociale prin excelență grave, nu o dată dramatice sau chiar tragice. Aceasta e natura originară a condiției sale și faptul că personajul lui Caragiale nu se manifestă ca atare, acționînd și reacționînd în consecință, impunîndu-se deci ca veritabil erou dramatic, ori, în anumite împrejurări, tragic, își are explicația sa pe cît de limpede, pe atît de profundă. Este vorba de congenitala incapacitate a acestui personaj de a avea percepția exactă, adică realistă, a propriei condiții. Ceea ce, fatalmente, îl determină să adopte un comportament guvernat de o pseudogravitate extremă, materializată, cel mai adesea, în atitudini și reacții ce dovedesc o desăvîrșită absență a simțului ridicolului. Personajul

Scanned with OKEN Scanner

caragialian devine comic nu dintr-un impuls al disimulării față de sine, datorită propensiunii lui spre mască, în sensul că ar tinde, conștient, să arate altfel decît este, ci, pur și simplu, pentru că nu se îndoiește nici o clipă de statutul lui de ins înzestrat cu cea mai mare seriozitate. Congenitala lui infirmitate de a nu sesiza raportul de flagrantă inadecvare ivit între eul său metafizic și eul său fenomenal îi divulgă nu numai izbitoarea absență a simțului realității, ci și strania absență a simțului umorului". (Ciobanu, *I.*, II, p. 35).

„În teatru, în momente și schițe, în povestiri, totul conduce către impresia unei dezaxări esențiale, nu în planul construcției artistice, dar în acela al formelor de trăire umană, peste tot excesive, debordante, nearmonizate unei atitudini clasice care ar presupune echilibru și ponderație. O fantastică vitalitate în material uman detracat, iată o perspectivă de interpretare a personajelor caragialești pe care o credem fecundă. Volubili, expansivi, febricitanți, acești «amici» a căror abundență verbală alimentează rumoarea berăriilor, acești onorabili politicieni încleștați în drăceasca rostogolire pe urmele scrisorii pierdute, acești impozanți mahalagii ce combat fără preget pentru apărarea «onoarei de familist», aceste «dame simțitoare» care suferă din amor dar se avîntă cu folos și în vîltoarea politică, toate aceste personaje, așadar, sînt purtate de o fervoare existențială ce întreține sentimentul vieții clocotitoare și bogate. Disproporția — una din sursele comicului — e între marea frenezie vitală ce îi animă pe eroi și mortificarea spirituală de care dau dovadă. Pulsația enormă activează suflete chircite, osificate, în stereotipii, malformate, indivizi desfigurați (în ordine morală), iar ceea ce rezultă din asemenea suprapunere este inevitabila propulsare în grotesc și absurd, teritoriu estetic în care literatura noastră realizează, prin I.L. Caragiale, prima descindere de anvergură" (Dimisianu, *O.l.*, p. 25).

„Comicul rezultă din combinarea mijloacelor și rămîne în cele din urmă în sfera indemonstrabilului. Este la Caragiale un umor inefabil ca și lirismul eminescian, suprapus observației ori criticei și pînă la un punct independent, constînd în „caragialism", adică într-o manieră proprie de a vorbi. Teatrul lui e plin de ecouri memorabile ce au asupra spectatorului efectul delirant pe care melodia operei italiene o are asupra publicului. Spectatorul ia fraza, vrăjit, din gura actorului și o continuă singur. Cînd Pristanda vorbește de remunerația lui după buget, simți nevoia de a striga din stal: „mică, sărut mîna, coane Fănică", într-atît aceste replici-sentințe trăiesc singure cu o puternică viață verbală. Ele zugrăvesc misterios sufletul nostru volubil și ne reprezintă inanalizabil, deșteptînd simțul estetic nu prin curiozitate, la prima lectură, ci prin imposibilitatea de a le mai înlătura din conștiință, după ce ne-am familiarizat cu ele". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 447).

Eufonia lingvistică

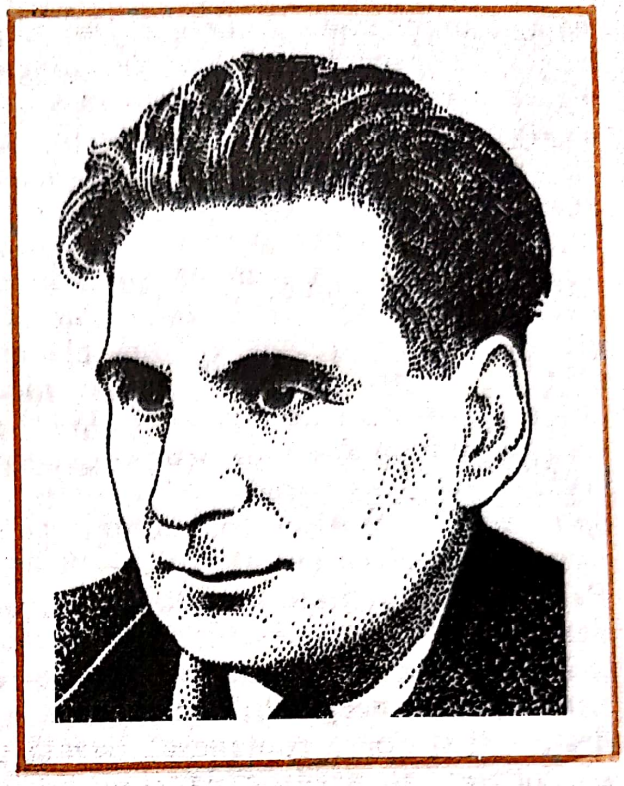
„Pentru a-l înțelege mai bine pe Caragiale trebuie să ne desprindem de Caragiale. De ceea ce, adică, înseamnă el mai întîi, de limba sa extra-

Scanned with OKEN Scanner

ordinară, definitivă, în care personajele s-au fixat pentru totdeauna. Şi din care, nu mai puţin cititorul, odată introdus în ea, e greu de urnit, pradă unui fel de hedonism lexical. Cuvintele stîlcite în chip savuros şi agramatismele aduse la un nivel de expresivitate rareori atins de expresia corectă, un fel de eufonie a limbajului grotesc, produc o voluptate de ordin lingvistic şi muzical ce îşi ajunge sieşi, opacă şi indiferentă faţă de sensuri. Paradoxul limbii lui Caragiale este de a exprima şi totodată de a ascunde semnificaţiile operei sale. Captivîndu-ne, ea ameninţă să ne ţină captivi. Mărunţii şi, adeseori, jalnicii eroi ai marelui scriitor reprezintă, în planul expresiei elevante, primejdioase sirene voind a ne sechestra într-un seducător infern al verbului comic. Trebuie, de aceea, uneori să-ţi astupi urechile, ca Ulise, şi să încerci să treci mai departe..." (Cristea, V, *D.c.*, p. 136).

Scanned with OKEN Scanner

George Călinescu



Personalitate ilustră — critic, istoric literar, prozator, poet, dramaturg, gazetar, — s-a născut în București la 19 iunie 1899 și a murit în Otopeni-București la 12 martie 1965. Vișan, după numele mamei, a fost înfiat la 7 ani de familia Constantin Călinescu din Iași. Studii liceale la Iași și București. Între 1919—1923 este student la Facultatea de litere; după absolvire, pentru puțin timp, profesor la liceul „Gh. Șincai". Studii continuate la Școala română din Roma (1923—1928). Profesor de liceu la Timișoara (1928) și București (1928—1935). Editează revistele „Sinteza" (1927) și „Capricorn" (1930) iar în 1933 este codirector, alături de M. Ralea, la „Viața românească". Doctorat la Iași, în 1936, cu teza despre *Avatarii faraonului Tlà*, manuscris eminescian. Peste un an este conferențiar la Universitatea din Iași. Editează prima serie a „Jurnalului literar" (Iași, 1939; seria a doua, București, 1946— 1949). Din 1945 este profesor la Universitatea bucureșteană. Academician din 1949 și director al Institutului de istorie literară și folclor, care îi va purta numele din 1966. Dirijează buletinul institutului, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" din 1952. Conduce ziarele „Tribuna poporului" (1944), „Națiunea" (1946) și revista „Lumea" (1945). Profesor onorific al Facultății de filologie din București (1961—1964). În 1964 i se acordă Premiul de Stat. A fost deputat din 1946, de la primele alegeri, și pînă la moarte. Debutează cu versuri în revista „Sburătorul" (1919) sub semnătura C. Călin, publicistic în 1924, cu o serie de studii italieniste, în revista „Roma". Va continua cu cronici și recenzii, urmînd sintezele critice consacrate unor mari scriitori români: *Viața lui Mihai Eminescu* (1932, premiul Academiei Române), *Opera lui Mihai Eminescu* (I—III, 1935; IV—V, 1936), *Viața lui Ion Creangă* (1938). *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), lucrare origi-

nală şi monumentală, ce a stîrnit polemici şi controverse. A publicat monografii consacrate lui *Nicolae Filimon* (1959), *Gr. M. Alexandrescu* (1962), *Vasile Alecsandri* (1965), precum şi studii, eseuri şi conferinţe: *Principii de estetică* (1939), *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946), *Studii şi conferinţe* (1956). Postum au apărut *Estetica basmului, I. Eliade Rădulescu şi şcoala sa, Studii şi cercetări de istorie literară, Studii şi comunicări* — toate în 1966 —, *Scriitori străini* (1967), *Universul poeziei* (1971). Un important aport în literatura română şi-l aduce ca romancier: *Cartea nunţii* (1933), *Enigma Otiliei* (1938), *Bietul Ioanide* (1953, ed- a II-a, 1965), *Scrinul negru* (1960). Poetul semnează două plachete, *Poezii* (1937) şi *Laudă lucrurilor* (1963). Nu sînt lipsite de interes nici piesele de teatru, mai ales *Şun sau calea neturburată, mit mongol* (1943) şi *Ludovic al XIX-lea* (1964). Evocări de călătorie în *Kiev, Moscova, Leningrad* (1949) şi *Am fost în China nouă* (1953). Activitatea publicistică, foarte diversă, e strînsă parţial în *Cronicile optimistului* (1964), *Ulyse* (1967), *Gîlceava înţeleptului cu lumea. Pseudojurnal de moralist* (I—II, 1973—1974). A tradus *Un om sfîrşit* de Giovanni Papini. Personalitate enciclopedică, Călinescu încheie în critică o epocă şi deschide o alta. *Istoria literaturii române...* este o lucrare creatoare de critică completă construită pe criteriul estetic, intuiţia şi talentul de portretist rămînînd neegalabile. Sinteză a mai multor formule narative se dovedeşte a fi şi opera romanescă bazată pe un „realism fundamental", într-un stil definit de scriitor ca fiind al „simplităţii familiare a execuţiei".

Demonul contradicţiei

„Văzută *in nuce*, dinamica personalităţii lui G. Călinescu rezidă în puterea creatoare a contradicţiei. De la întîiele manifestări publicistice, el îşi defineşte poziţia proprie contrazicîndu-şi confraţii de critică şi literatură, pe contemporani, ca şi pe predecesori, şi în cele din urmă, dacă nu în primul rînd, contrazicîndu-se spectaculos pe sine însuşi. (...) Unele poziţii critice maioresciene, unanim acceptate, cum erau «beţia de cuvinte» (în oratorie) şi «imaginile sensibile» (în poezie) aveau să fie combătute, prima — cu forţa de creaţie a «elanului verbal», iar a doua — cu indicarea «imaginilor abstracte». Se înţelege că E. Lovinescu, fiind dintre contemporani personalitatea critică dominantă, el şi nu altul, în tot ceea ce afirmase despre literatura curentă, servea de reactiv noii personalităţi. Afirmase Lovinescu despre Hortensia Papadat-Bengescu, să zicem că e un remarcabil «talent viril»? Călinescu va afirma că, dimpotrivă, scriitoarea e un «talent feminin». (...) El îşi va cultiva astfel stare de conflict, pe toate planurile, cu orientarea de epocă. E însă de reţinut în primul rînd nu atît această conduită reactivă, deşi producătoare de opere importnte, cît conflictul cu sine însuşi, care, ca mobil sufletesc, indică profunda necesitate dialectică a naturii sale. Cazul cel mai expresiv rămîne articolul de început de carieră critică, *De Apparitione Angelorum*, apărut într-o revistă orientată mistic; la scurt timp o altă publicaţie îi tipăreşte *De Disparitione Angelorum*, experienţa îngerească încheindu-se urgent. (...)

Scanned with OKEN Scanner

Dar mișcarea contradictorie față de sine este însăși puterea generativă a bogăției lui de personalitate. Ea se dezvoltă cu timpul în mari antinomii, ca impresionism și documentație științifică, criteriu estetic și criteriu biografic, natură și artă, perechi de valori ilustrate cu opere masive și totdeauna excepționale, indiferent de genul căruia îi aparțin. Mecanica intimă a contradicției proprii îl poartă, în critică, la pozițiile intelectuale extreme. E paradoxal, ca în cazul «elementarului» Eminescu și «rafinatului» Creangă și e sofistic cînd, combătînd pe Maiorescu, pentru că ridiculiza strofa: «Talia-ți înaltă și subțirică,/ Ochii tăi negri de abanos,/ Mîna ta albă și mititică/ Fac din tine un cer sticlos», adaugă prin *ignoratio elenchi: «Adică o femeie nu poate semăna cu cerul!»*. Iar în creația epică, aceeași mecanică spirituală se recunoaște în personaje construite pe extreme psihologice și artistice: caricaturi ale intelectualității și aristocrației, precum și tipuri ca Ioanide, imagine a absolutului artistic, sau Tudorel, imagine a absolutului politic". (Streinu, *P.*, III, p. 275—277).

Model și valoare

„Perspectiva istoric-literară din care este condus actul evaluării critice la G. Călinescu se bizuie constant pe convingerea că opera literară, privită în latura existenței ei individuale, are șanse reale de a i se depista viabilitatea artistică prin raportare la modele tutelare. Neavînd nimic comun cu fenomenul imitației și al epigonismului, acest punct de vedere exprimă o viziune organicistă de anvergură cosmicizantă asupra domeniului artei. (...)

Scrutată mai din aproape, se poate lesne observa că analiza critică la G. Călinescu gravitează continuu în jurul punctelor de contact dintre textul literar luat în discuție și sugestiile oferite de modelele referențiale. Mergînd mai departe, se poate de asemenea observa că datorită capacității de percepție sintetică a criticului, în majoritatea cazurilor, așa-zisa judecată de situare se sublimează în apreciere de valoare intrinsecă, coerența inextricabilă a analizei explicîndu-se tocmai prin aceasta. Geniul critic călinescian constă pe această latură, în capacitatea cu care modelele, ca puncte de referință implicate în analiză, se transformă, de la sine parcă, în argumente peremptorii ale judecății de valoare. Căci să dăm doar cîteva exemple extrase din compendiul la *Istoria literaturii române:* «Deși a scris și versuri, N. Gane (1835—1916) s-a specializat în „nuvele". *Domnița Ruxandra* și *Petru Rareș* sînt curate furturi din Asachi, într-o competiție mai curentă, fără element ariostesc. *Privighetoarea Socolei* e istoria tragică pentru burghezi a unei modiste libertine, ecou leșinat și ieftin din Murger»; «Camil Petrescu este în roman un anticalofil, partizan al dicteului automat, în marginile permise de gen, dușman al caracterologiei clasice și fixe. Bergsonian și proustian, înțelege să cultive fără stînjenire „fluxul amintirilor" și, gidian, să respecte autenticul în jurnale în care pretinde a nu modifica nimic din cursul amintirii, mergînd pînă la a compune în corecturi și a dubla textul cu note de subsol». Etc." (Ciobanu, *l.c.*, p. 975).

Scanned with OKEN Scanner

Arta ca entitate inefabilă

„Călinescu pleacă de la (sau mai exact ajunge la) ideea ce vizează mai ales metoda, că arta este o entitate inefabilă, indicînd astfel singularizarea şi autonomia esteticului prin disocierea sa de toate celelalte domenii. Cît de original este el din acest punct de vedere nu interesează, esenţială rămînînd accepţia valorică pe care i-o dă. Legile inefabile ale artei nu pot fi cunoscute raţionabil, ci doar intuite, reţeta industrioasă în acest caz fiind exclusă. Pentru a te apropia de opera artistică îţi trebuie o percepţie aparte, ce ţine de un gust înnăscut, înainte de a fi cultivat. Cultivarea gustului prin erudiţie nu poate suplini în absolut emoţia estetică, ale cărei resorturi rămîn un dat nativ. De aceea inefabilul artei devine o chestiune de metodologie şi dărîmă tot eşafodajul de precepte pe care se sprijină «esteticianul». Astfel, estetica lui Călinescu nu va arăta niciodată ce este arta, ci cum este arta, normele sale fiind deschise continuu libertăţii creaţiei, fără restricţii canonice. Actul creator depinde de subiectul creator, şi nu de alte consideraţii exterioare. Acestea vin după ce existenţa obiectivă a faptei artistice a fost declarată, rolul lor fiind să-i prelungească valoarea şi nicidecum să i-o fixeze într-o schemă simplificatoare. Nucleul faptei estetice fiind inefabil, se pot stabili totuşi prin inducţie cîteva coordonate care-i asigură perenitatea valorică.

Arta trebuie să vizeze o anumită «permanenţă», ceea ce în limbaj călinescian înseamnă depăşirea contingentului (al «eului practic») şi transcenderea universalului prin intermediul «eului contemplativ». «Arta e inutilă şi arbitrară. De unde-i vine această libertate, dacă nu din depăşirea eului activ într-o contemplare în care spiritul, închizînd în sine şi natura, devine fantasmă pură, obiect al eului universal». *(Valoare şi ideal estetic).* Deci pentru a avea permanenţa valorii, creatorul trece dincolo de «idealul estetic», care se determină istoriceşte. El exemplifică universul prin particular şi astfel creează la modul clasic. A crea sub semnul clasicităţii înseamnă a selecta efemerul de esenţial, a fugi de «documentar» pentru a iniţia despre ceea ce este universal. Tipizînd generalul prin individual, trebuie să se urmărească conturarea unei viziuni geometrice a lumilor. Exemplificînd esenţa prin individ, nu faci decît să-ţi reprezinţi corespondenţa dintre lucrul perisabil şi formele arhetipale. Gestul creator clasic exclude exagerata individuaţie, tinzînd spre o oarecare impersonalitate. Acceptarea unei realităţi obiective te obligă să ţii cont de ea în tratarea artistică. Meşterul Manole şi Brâncuşi nu se deosebeau în modul de a crea de artistul grec. Ei îşi subordonează eul personal (genialitatea) faptei artistice durabile, diluîndu-l pînă la anonimat. O astfel de creaţie implică sacrificiu total, şi nu solipsismul nelimitat al artistului contemporan". (Mincu, *C.*, I, p. 152—153).

Istoria şi critica literară.

„Pentru Călinescu critica şi istoria literară sînt «înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg». Istoria literară înglobează şi critica propriu-zisă

Scanned with OKEN Scanner

ca pe un moment pregătitor indispensabil. Nu există, deci, nici o deosebire esenţială între istoria literară şi critica literară, ci între o istorie exterioară a literaturii şi una interioară, adevărată: «Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieşit observaţia din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăşi din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela numai face istorie literară». Călinescu acceptă «lateral» şi «istoria condiţiilor materiale din care iese o operă», adică istoria culturală, însă refuză să o confunde cu istoria literară adevărată, altfel spus cu istoria de valori, cu istoria care include critica.

Diferenţa specifică a istoriei literare constă în aceea că «faptelor ficţiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică». Această demonstraţie nu se realizează prin raportarea la vreun model biografic sau istoric, printr-un paralelism cauzal exterior, ci prin căutarea unor argumente în implicitul însuşi al operei, prin explicitarea virtualităţilor ei. Perspectiva e aici imanent-stetică, nu genetică. (...)

Disocierea între «istoria fenomenelor reale» şi «istoria fenomenelor fictive», respectiv între istoria exterioară a literaturii şi istoria literară propriu-zisă nu este însă definitivă la G. Călinescu. Căci, abia disociate, cele două tipuri de istorie sînt reunite printr-o gesticulaţie teoretică nelipsită de paradox. Autorul nu numai că identifică esenţial istoria literaturii cu critica, dar nici nu desparte radical istoria literară de istoria generală. Condiţia lor comună este *subiectivitatea*. Dincolo de autenticitatea şi onestitatea indispensabile în strîngerea faptelor, noţiunea obiectivităţii în istorie este lipsită de sens: «În istorie şi mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere»". (Martin, M., *D.i.*, p. 137—138).

Homo ludens

„În 1937 cînd G. Călinescu publica placheta celor unsprezece poezii, acestea alcătuiau, după propria sa mărturisire, altceva decît «un capriciu intelectual», altceva decît «o diversiune». Într-o anumită măsură, poetul este un *homo ludens;* orice joacă, de la cea mai nevinovat-naivă pînă la cea mai înalt-rafinată, a spiritului, convine firii sale. Dar cuvîntul, «nepătrunsul, grozavul», nu este pentru el doar un simplu joc. Divertismentul pur este arbitrar, este facilitate. Or, în *Principii de estetică,* profesorul Călinescu afirmă că «arbitrarul sistematic oboseşte spiritul şi că poezia cere un sens». problema esenţială, dacă o putem numi astfel, cu care s-a văzut confruntată conştiinţa poetului nostru este tocmai găsirea unei joncţiuni posibile între arbitrarul fanteziei şi ordinea necesară a sensului şi a formei impusă de această preaexigentă conştiinţă. Soluţia pentru el era una, şi a găsit-o într-o poetică conceptualistă. Departe de a se subsuma unui neoclasicism oarecare, mai mult ori mai puţin parnasian ori carduccian, G. Călinescu întreprinde cu graţie, cu ironie, cu umor, cu regret nostalgic o

Scanned with OKEN Scanner

parodie a locurilor comune, a uneltelor preaobișnuite ale diverselor clasicisme. El citează textele clasicilor degustîndu-le ca pe niște licori de preț, glosează pe marginea lor, se slujește de *maniera* lor, cu o desfătare estetică secundară". (Balotă, *D.*, p. 421—422).

Romanul baroc

„Toate romanele lui G. Călinescu constituie moduri de experimentare a romanului, indiferent că scopul urmărit conștient de autor poate fi altul. *Cartea nunții* repetă *Dafnis și Chloe*, punînd într-o schemă dată fapte noi. Dar convenția, în loc să fie atenuată, este agravată. Între aceste fapte de viață contemporană (meciuri de box, călătorii cu trenul, cinematograf etc.) și schemă este un contrast căutat și atît de mare încît sugerează îndată caracterul experimental. Ce vom urmări în acest prim roman călinescian nu va fi adevărul psihologic ori social, deși ambele pot să nu lipsească, ci adevărul unei estetici, practicarea unei teorii a romanului. Orice roman trebuind să fie clasic prin atitudinea față de realitate, e modern prin decor, care e istoric: aceasta fiind ideea de bază a lui G. Călinescu, ne vom întîlni în *Cartea nunții* cu o încercare de a o ilustra. În *Enigma Otiliei*, demonstrația vizează balzacianismul. Atît romanul educației sentimentale, cît și cel social, al rapacității burgheze, cît, în fine, acela molieresc al avariției sînt posibil balzaciene, cu elemente însă din frații Goncourt și Zola (observarea morbidității, a biologiei degradate, ca în *Cartea nunții*, în episodul cu mătuși ori în *Scrinul negru* în descrierea aristocrației ce decade și a bolii Catiei). În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, experimentul merge spre epicul pur și spre enzațional. Lipsa aerului vieții se simte în toate. G. Călinescu devine, mai ales în ultimele cărți, un colecționar: de artificii, procedee, fapte de stil, documente artistice, formule narative. Ludicul atinge aici punctul de sus." (Manolescu, *A.*, I, p. 263—264).

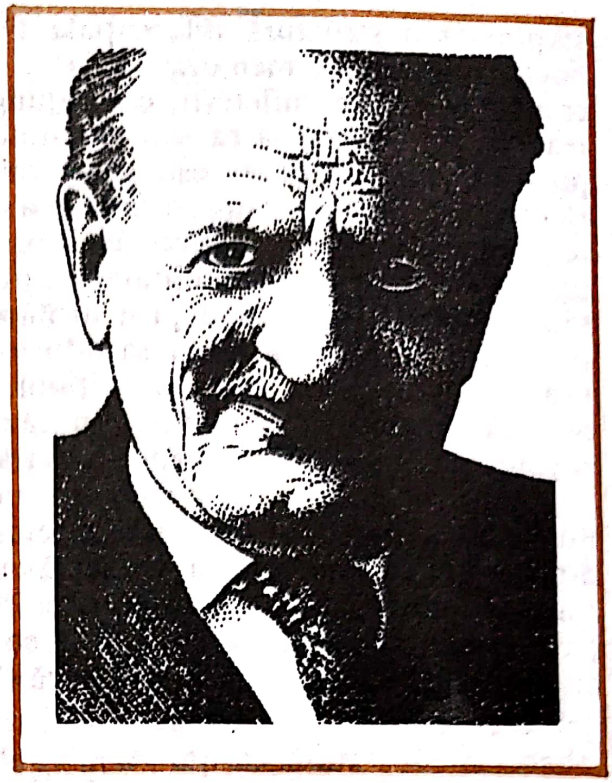
Tema paternității

„Pe autorul *Enigmei Otiliei* îl obsedează ideea paternității. Literatura lui se ordonează astfel în jurul acestei scheme universale, căreia un spirit speculativ ca al lui Călinescu n-a obosit să îi găsească nenumărate semnificații. Paternitatea e, de pildă, expresia nemijlocită a însuși principiului creator; prin zămislirea de urmași se perpetuează viața și capătă sens o filozofie a biologicului. Totodată, paternitatea presupune un întreg sistem etic, al răspunderii conținute în calitatea de tată și în cea de fiu. (...)

Paternitatea are și expresia ei social-economică. Condițiile nașterii și ale creșterii îi determină fiecărui individ punctul de pornire în viață; descendența îl modelează într-un fel socialmente; omul poate moșteni, sau nu, stare, rang, avere; în statutul lui social se prelungește ceva din existența celui care l-a adus pe lume. Ideea de paternitate, atinge și problemele esteticii. Artistul zămislește, dar nu în ordine naturală, e părintele operelor sale și se perpetuează prin ele. Reprezintă însă aceasta o împlinire omenească echivalentă?" (Crohmălniceanu, *L.r.*, I, p. 549).

Scanned with OKEN Scanner

Şerban Cioculescu



Născut la 7 septembrie 1902 în Bucureşti, într-o familie de intelectuali. A absolvit liceul din Turnu Severin (1920) apoi a urmat cursurile Facultăţii de litere şi filosofie din Bucureşti (1920—1923) cu o specializare ulterioară în Franţa, la Sorbona, între 1926—1923. Profesor la Găeşti (1924—1935) şi Bucureşti (1935—1946), cadru didactic universitar, începînd din 1946, la Iaşi, Piteşti şi Bucureşti. Editor al revistei „Kalende" (1928), redactor şef la „Viaţa românească" (1965—1967), director al Bibliotecii Academiei. Este membru al Academiei Republicii Socialiste România începînd din 1973. Debut critic în „Facla literară" (1923) după care face critică literară la „Adevărul", „Revista Fundaţiilor regale", „Gazeta literară", „România literară". *Viaţa lui I.L. Caragiale*, 1940; *Dimitrie Anghel*, 1945; *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, 1946 sînt lucrări în care amplitudinea informaţiei şi gustul sigur contribuie la stabilirea unor profile de scriitor perene. Culegerile de foiletoane critice, *Aspecte lirice contemporane*, 1942; *Varietăţi critice*, 1966; *Aspecte literare contemporane*, 1972; *Itinerar critic*, I—III, 1973, 1976, 1979 acoperă un vast teritoriu literar şi ideatic înscriindu-se printre reuşitele genului. Şerban Cioculescu descinde din linia criticii incisive inaugurată la noi de Titu Maiorescu, aducînd ca trăsătură proprie îmbinarea dintre pasiunea pentru amănuntul istorico-literar şi perspectiva culturală pe care acesta din urmă o deschide.

Orizont axiologic

„Întrebîndu-se (...) ce este un scriitor de valoare, Şerban Cioculescu îl defineşte prin originalitate: «Vom numi scriitor de valoare pe acela care

stăpîneşte o structură diferenţială faţă de ceilalţi scriitori de acelaşi fel: poeţi, romancieri, memorialişti, etc. Un scriitor înfăţişează pentru noi un complex de date sufleteşti, care ajung sau încearcă să ajungă la exprimarea de sine. Asemănarea sau continuitatea cu un alt scriitor îl înseriază, îl pune în serie. Valoarea este deci condiţia de a fi în afară de serie. Criteriul nostru de individualizare este aşadar individualist». Contribuţia operei de valoare se traduce deci printr-o deschidere de orizonturi noi, printr-un «spor de sensibilitate» şi printr-o «adîncire a cunoaşterii omului sau a societăţii». Rezultă prin urmare foarte limpede în ce constă îndatorirea criticii: ea e chemată să aducă în lumină operele de valoare autentică, scoţîndu-le din masa apariţiilor editoriale. De lipsa de talent nu trebuie să se ocupe critica decît în cazurile de mistificaţie primejdioasă, cu scopuri exclusive de «igienă literară».

Dar obligaţiile criticii nu se opresc aici. Cum opera unui scriitor se ilustrează inerent şi prin nume diferenţe de nivel artistic, născute mai ales dintr-o cunoaştere adesea inexactă a structurii proprii, e necesară iarăşi asistenţa criticii spre a-i orienta pe autori «asupra structurii lor diferenţiale, îndemnîndu-i de a crea, ceea ce înseamnă a produce în conformitate cu natura lor structurală organică»". (Mihăilescu, *C.*, I, p. 417—418).

Dialectica culturii

„Un orizont critic unitar şi un număr de principii determină *intervenţia criticului.* Iniţiativele sale sînt prezidate de o perspectivă dinamică asupra culturii româneşti. Ideea dezvoltării dialectice a culturii este exprimată, dealtfel, în cîteva texte semnificative. Criticul priveşte cultura din unghiul continuităţii şi al raporturilor organice dintre valorile trecutului şi faptele actuale ale artei: «Cultura este continuitate şi devenire prin împletirea strînsă a trecutului cu prezentul»; continuitatea presupunînd, subliniază Şerban Cioculescu, «colaborare solidară», adică nu numai în seriile diacronice ale culturii, ci şi «în acelaşi rînd de cărturari».

O reală *dialectică a culturii* e descoperită şi elaborată în calitate de postulat general al devenirii artelor şi, potrivit acestui principiu, termenii unei analize sociologice nu vor lipsi. În studiile despre roman (de exemplu, motivul ascensiunii şi al decreptitudinii unor categorii sociale), ca şi în analiza factorilor care modelează receptivitatea cititorului, în opiniile despre dominantele realismului («...o nouă cunoaştere intuitivă, a vieţii şi a oamenilor»), desigur, e vorba despre un realism de tip clasic, precum şi în raporturile, analizate cu siguranţă disociativă, dintre critică şi istorie literară (ultima avînd menirea să supravegheze comentariul critic), Şerban Cioculescu se defineşte ca o personalitate formată la cultul valorilor verificate ale culturii. Criticul pormulgă o metodă critică întemeiată pe textul literar, considerînd că ambiţia supremă a sa trebuie să devină lectura explicativă, operaţie dublată de enunţarea sigură a unei judecăţi de valoare." (Vlad, *L.C.*, p. 84).

Scanned with OKEN Scanner

Hedonism critic

„Concepţia despre geneza intelectuală a criticii l-a dus firesc pe D. Şerban Cioculescu, la un estetism relativ; dar chiar lunga sa carieră de foiletonist, s-a putut remarca o insistentă înclinare spre istorism, spre document şi preciziune intelectuală; adevărul, în mentalitatea sa critică, nu este numai un adevăr interior, o expresie a simţirii, a gustului şi judecăţii individuale: el este un adevăr circumstanţiat. De aceea, d. Cioculescu a ţinut să aibă şi o plăcere intelectuală, în planul estetic în care şi-a menţinut acţiunea critică; plăcere evidentă într-o discuţie aproape filologică asupra ediţiilor critice ale lui Eminescu (asupra ediţiilor G, Ibrăileanu, C. Botez şi Mihai Dragomirescu); plăcere în restabilirea etapelor de evoluţie ale unui scriitor, pe baze istorice şi estetice, în acelaşi timp (Adrian Maniu, Iosif, Vinea, Tudor Arghezi, I.L. Caragiale etc.); plăcere în recapitularea unui proces literar (ca în *Detractorii lui I.L. Caragiale);* plăcere din reconstituirea unor cariere, cu prilejul unui necrolog critic (G. Bogdan—Duică, Gib Mihăescu, G. Ibrăileanu, Matei I.L. Caragiale, Octavian Goga); plăceri, cu alte cuvinte, izvorîte şi din studiul documentar, nu numai estetic, al scriitorilor, din precizarea de date, din reîmprospătarea de perioade mai mici, sau mai mari, de istorie literară.

Aceste studii ale d-lui Şerban Cioculescu, mai mult decît activitatea sa de foiletonist (nelipsită nici ea de asemenea incursiuni în mic) l-au definit în ultimii ani ai carierei sale, ca pe un critic cu numeroase aderenţe la istoria literară". (Constantinescu, *S.*, p. 185—186).

Un antidogmatic

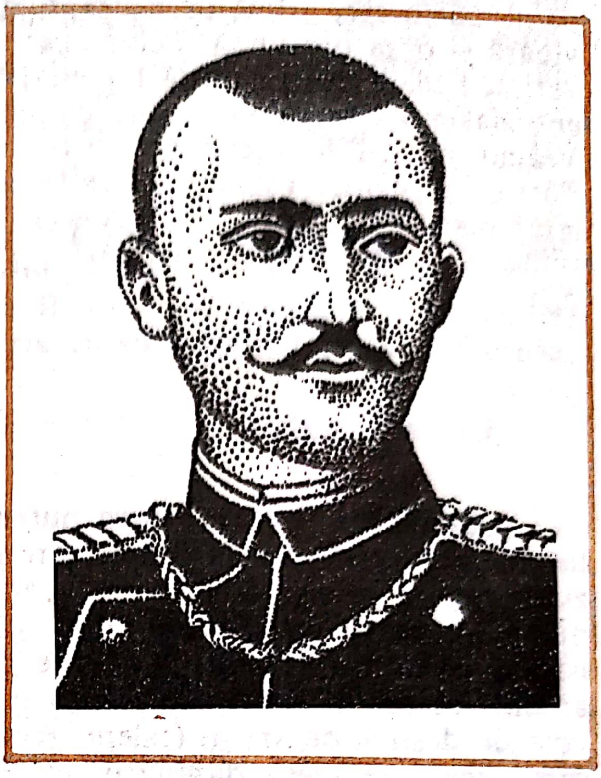
„A fost un adversar prompt şi ireductibil al tuturor actelor de amestec autoritar în literatură. Alături de Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu şi Tudor Şoimaru, a participat la scoaterea primei serii din revista *Kalende* (1926—1927), care a semnalat, prima, pericolul fanatismului mistic ortodoxist. Dar n-a existat, între cele două războaie mondiale, harţă literară stîrnită de injoncţiuni ideologice, intoleranţe, fără ca el să nu fi intervenit. Cînd Ministerul Instrucţiunii Publice a interzis elevilor lectura anumitor volume de Arghezi, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu, Gib Mihăescu, Mircea Eliade, Damian Stănoiu, Felix Aderca şi alţii, e printre primii care n-au pregetat să demonstreze efectele în întregime nepedagogice ale unei atari dispoziţii. Îl descoperim înfruntînd fulgerele lui N. Iorga, cu prilejul introducerii «modernistilor» în manualele şcolare. Ia cuvîntul la Societatea scriitorilor, cînd Mircea Eliade încearcă să justifice arestarea şi trimiterea în judecată, sub acuzaţia de «pronografi», a doi dintre colegii săi, şi-l combate vehement. Întemeiază, împreună cu Vladimir Streinu, sub preşedinţia lui Perpessicius şi avîndu-l ca secretar pe Pompiliu Constantinescu, «Gruparea criticilor literari români» (G.C.L.R.), poreclită ironic de N. Iorga «gîcîlîrî», dar menită tot apărării independenţei profesionale a membrilor ei. Îl găsim polemizînd cu vînăto-

Scanned with OKEN Scanner

rul de neologisme, Timoleon Pisani, luptîndu-se curajos împotriva tracomanilor și a mistagogilor furibunzi, fără să capituleze nici în anii fascismului și, la «directivele» lui D. Caracostea, date cronicarilor *Revistei Fundațiilor Regale*, părăsind publicația. După 23 August 1944, rezistențele arătate «angajării» literaturii, într-o epocă de militantism aprins, dar și serioasele obtuziuni dogmatice ale vremii l-au silit să păstreze tăcere aproape zece ani". (Crohmălniceanu, *L.r.*, III, p. 188—189).

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Cîrlova



S-a născut la 4 februarie 1809, la Buzău, într-o familie de boiernaşi. Rămas orfan, şi-a petrecut copilăria la Tîrgovişte şi la Bucureşti, în casa unei mătuşi. A învăţat greceşte şi franţuzeşte cu un dascăl de familie. În 1830, intră în armată, ca ofiţer de cavalerie, ca după un an să moară de o boală infecţioasă la Craiova, în 18 septembrie 1831. Remarcat de I. H. Rădulescu, a publicat poezii în „Curierul românesc". Cele cinci poezii păstrate *(Păstorul întristat, Ruinele Tîrgovişti, Înserare, Rugăciune, Marşul oştirii române)* ilustrează evoluţia sa de la clasicism către o nouă sensibilitate, fiind primul poet romantic român. Mai mult decît o operă, a lăsat moştenire imaginea unei puternice virtualităţi poetice.

Temele romantismului

„Este greu de lămurit dacă poetul atît de tînăr, sensibil la stilul romantic, a trăit cu adevărat pasiunile corespunzătoare, sau dacă le-a dat numai expresie, cu inteligenţă artistică. Deoarece l-am văzut tot atît de apt să reproducă rînd pe rînd stilul pastoral şi sentimental patetic al ruinelor, precum şi să-şi stimuleze coarda naţională şi civică, îl socotim un artist, în disponibilitate de simţiri cît mai felurite, care n-a avut timpul să-şi dezvăluie temperamentul intim, nota dominată a sensibilităţii (un artist al versului mai curînd decît al limbii, împestriţată cu muntenisme neestetice, pe alocuri surprinzătoare, dar nu suficient de bogată şi expresivă). Cîrlova e aşadar un virtuos, care a stăpînit mai multe instrumente:

Scanned with OKEN Scanner

naiul păstoresc, trîmbiţa de fanfară ostăşească, violoncelul grav, prima vioară şi orga profundă. Pentru că opera lui atît de puţină se orchestrează variat, fiecare din poemele lui merită consideraţie analitică. Ele au stîrnit entuziasmul contemporanilor, circulînd în nenumărate copii manuscrise. Veacul nostru le recunoaşte valoarea estetică şi însemnătatea istorică. Poet de tranziţie, Vasile Cîrlova încheie secolul al XVIII-lea la un nivel literar mai ridicat decît toţi predecesorii săi şi inaugurează romantismul, intuindu-i toate notele esenţiale." (Cioculescu—Streinu—Vianu, *I.l.r.m.*, p. 16).

Un mit autohton

„Odată cu Vasile Cîrlova putem vorbi de poezie fără sentimentul că facem rabat estetic şi fără precizări asupra înţelesului special pe care poezia îl primea în epocă. Contemporanii au intuit vocaţia artistului, al cărui nume s-a impus rapid graţie unui accident biografic. Cîrlova reprezintă în istoria literaturii române moderne mai mult decît o prezenţă poetică, şi anume un destin exemplar pentru o mentalitate artistică. Epoca avea nevoie de destine de artişti (talent, recunoaştere timpurie, moarte prematură care sugerează ideea damnării, regrete justificate ş.a.m.d.). şi semnalarea de către contemporani a trecerii poetului din viaţă se face în accente patetice:

«O, lira mea, suspină! al tău glas plin de jale/ În umbră să răsune, să geamă la mormînt:/ „Cîrlova nu mai este!!! suspină p-a lui cale/ Şi fă să se audă pe aripe de vînt:/ „Cîrlova nu mai este! şi lira-i a-ncetat". (Heliade, *La moartea lui Cîrlova.)»*

În elegia din care am citat, Heliade vede în Cîrlova o «stea care răsare într-al său apus». Iancu Văcărescu compunea şi el (în zece strofe) *Cununa lui Cîrlova;* cuvinte de preţuire găsesc Kogălniceanu, Bălceascu, Alecsandri, Bolintineanu, Odobescu, Eminescu, Şt. O. Iosif, impunînd numele (Pantazi Ghica publica în 1858 — în volum independent — nuvela *O lacrimă a poetului Cîrlova).* Rapida impunere a numelui este probată şi de circulaţia manuscrisă a versurilor lui Cîrlova.

Pentru o mentalitate artistică în curs de formare, interesa mai mult mitologia creată în jurul artiştilor decît creaţia lor. Moartea lui Cîrlova oferea unei generaţii sensibilizate de lecturi un mit autohton absolut necesar la începuturile unei literaturi naţionale." (Scarlat, *I.p.r.*, I, p. 283).

Vocea poetului

„Ceea ce izbeşte la Cîrlova, mai ales dacă avem în vedere stadiul limbajului liric de la 1830, e capacitatea sa excepţională de a-şi comunica simţirea în versuri limpezi şi cursive, de o prozodie mătăsoasă, care nu trădează dificultatea compunerii, părînd a ţîşni efectiv «ex abundentia

Scanned with OKEN Scanner

cordiis». El dă, la acelaşi timp, senzaţia perfectei sincerităţi. Poezia nu mai e la el simulaţie, ca la anacreontici, nici lecţie de morală, ca la luminiştii neoclasici, nici declamaţie sub bolţi, ca la atîţia romantici — e un monolog, cînd duios, cînd energic, tot atît de firesc în invocarea lui Dumnezeu, ca şi în exprimarea neliniştilor surde ce împovărează sufletul. Tematica e desigur importantă — ea anticipă mari direcţii ale romantismului paşoptist: «ruinele», credinţa, glorificarea armatei, introspecţia elegiacă. Esenţială este totuşi «vocea» care se ridică dintre versuri, acea incantaţie a verbului ce-şi găseşte spontan acordul cu natura, istoria şi divinitatea, sugestia că ritmul interior coincide cu fluxul eternei deveniri. Şi esenţial încă este felul lui Cîrlova de a-şi suporta cu simplitate destinul." (Cornea, *O.r.r.*, p. 579—580).

Scenariul liric

„Sensibilitatea lui Cîrlova nu este făcută pentru jeluire profetică. Ea se instalează de la început în tonurile joase ale melancoliei, ale tristeţii «dulce», învăluitoare şi caută un obiect — ocrotitor. Ruinurile, natura, istoria sînt locuri de evaziune şi adăpost.

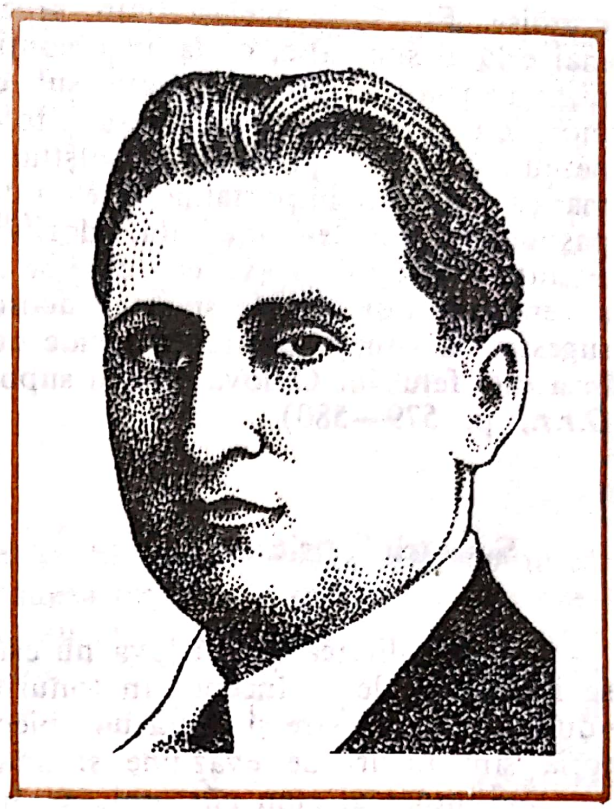
«Ş'întocmai cum păstorul, ce umblă pe cîmpii,/ La adăpost aleargă, cînd vede Vijălii;/ Aşa şi eu acuma, în viscol de dureri,/ La voi spre uşurinţă cu triste viu păreri (...)»

Versurile citate ni se par lămuritoare pentru scenariul liric al lui Cîrlova. Poezia este, întîi, o *uşurare*, o eliberare din încordarea interioară. Însă durerea a luat, înainte de întîlnirea cu obiectul-ocrotitor (în cazul de faţă: *ruinurile*), culoarea şi temperatura unei tristeţi resemnate: «la voi spre uşurinţă cu triste viu păreri». Aceste triste păreri iniţiale nu se modifică prin contactul cu un obiect aflat el însuşi în stare de stingere. Fuga dintr-un cerc de durere se încheie cu intrarea în alt cerc al durerii. Obiectul liric a devenit o capcană, adăpostul este o închisoare mai mare, salvarea este o sursă nouă de suferinţă. *Glasul* interior ascultă acum «jalnicul glas» al lucrurilor ce pier, ochiul descoperă vederea «cea tristă» a pietrelor în ruină. Ocrotirea este, în fapt, o instalare într-o durere *mîngîietoare*, adăpostul ia înfăţişarea unui *mormînt:*

«Să viu spre mîngîiere să plîng p'acest mormînt.»

Există la Cîrlova, ca la toţi preromanticii, o anumită bucurie în durere. Întristarea este la el mereu *dulce*, mila îndelungată provoacă o stare de beatitudine a simţurilor, ca un drog. Iată de ce, în acest molcom itinerariu al jalei, poetul cunoaşte o surescitare vecină cu extazul". (Simion, *D.p.*, p. 57).

Pompiliu Constantinescu



A văzut lumina zilei la Bucureşti în 17 mai 1901, încetînd din viaţă tot aici la 19 mai 1946. Provine dintr-o familie de funcţionari. Şcoala primară (1908—1912), gimnaziul şi liceul (1912—1920) le face la Bucureşti, ca şi Facultatea de litere şi filosofie. Asistent, scurt timp, al catedrei condusă de Mihail Dragomirescu, optează apoi pentru învăţămîntul secundar, situaţie ce îi garanta o mai mare independenţă spirituală, fiind profesor în diferite şcoli din Capitală. Debutul criticului literar se produce în revista „Miorița" urmînd apoi asidue colaborări la „Sburătorul", „Viaţa literară", „Revista Fundaţiilor regale" etc. În ultimii doi ani de viaţă a asigurat cronica literară a radiodifuziunii. Alături de Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu şi Traian Şelmaru, Pompiliu Constantinescu scoate revista „Kalende", exemplară publicaţie a intelectualităţii democrate, în 1928 şi, serie nouă, 1943. Foiletonist de vocaţie, a îndeplinit ca nimeni altul în epocă acea funcţie necesară oricărei literaturi de informare promptă, riguroasă şi exactă a publicului asupra producţiei editoriale curente, aducînd totodată la zi, conform sensibilităţii contemporane dar şi prin sesizare de noi valori imperisabile, opera unor clasici ca Mihai Eminescu, I.L. Caragiale. Analizele întreprinse în lucrarea *Tudor Arghezi,* 1940, încununată — ca şi *Critice,* 1933 — cu Premiul Societăţii Scriitorilor Români, atestă capacitatea de înnoire a metodologiei critice de care dispunea Pompiliu Constantinescu prin faptul că ea premerge unor metode devenite ulterior curente în cercetarea literară românească şi străină, ca structuralismul ori critica tematică. Reeditarea operei *(Scrieri,* I—VI, 1967—1972) supune atenţiei generaţiilor postbelice figura unui intelectual de o aleasă conformaţie etică ce probează legătura indisolubilă dintre adevăr şi morală în sfera studiilor umanistice.

Scanned with OKEN Scanner

Sursele autorității critice

„Pornit de la un grup de impresii personale, pe care le organizează logic, el, cînd prezintă un autor, realizează un impresionism ferm, de felul aceluia al lui Lovinescu din a doua perioadă a activității sale. Fermitatea acestei critici provine din armătura logică în care se îmbracă impresiile, fiind de multe ori efect de aspirație la expresia lapidară, care, cînd cedează pasul, este pentru a se împodobi cu imagini. (...)

Este un critic prob, deoarece nu părăsește scriitorul pînă ce nu-i sugerează în chip categoric înzestrarea proprie și, mai ales, pentru că, dispunînd de o cronică săptămînală, nu disprețuiește nici un nume literar, oricît de nou, mai înainte de a se fi luminat prin lectură conștiincioasă asupra lui.

Dar probitatea i se conturează cu atît mai luminos, cu cît se simte sustrăgîndu-și judecățile de sub puterea pasiunilor de breaslă. E chiar de-a dreptul admirabil ca simpli cititori, care doresc o îndrumare onestă, să aibă un critic stăpîn pe sine, cu funcțiune săptămînală. Și, în Pompiliu Constantinescu, îl au. Căci nu se poate uita că el a găsit pentru romanul unui confrate-critic, care vroise să-l discrediteze cu grele cuvinte, disponibilități de simpatie. Această conștiință, pînă la care ofensa nu ajunge, ni se pare exemplară.

Că nu este un temperament polemic, că nu are gustul disputei, păstrîndu-se în liniștea spiritului care prieste dreptelor judecăți, că stilul îi este rece ca adevărul însuși, totul arată o lecție de academism, al cărei nivel egal dă măsura unei inteligențe elegante. Critica sa, datorită acestei fericite conformări personale, impune ca o mișcare continuă de seriozitate, fără didacticism sau pedanterie." (Streinu, *P.*, II, p. 297—298).

Primatul esteticului

„Probitatea lui Pompiliu Constantinescu, de care s-a vorbit atîta în epocă și mai tîrziu, aprecierile sale întotdeauna exacte și sincere erau nutrite de un judicios și fecund criteriu de evaluare. Unicul criteriu în care a crezut criticul a fost cel estetic. Opera analizată era considerată numai în măsura în care se realiza ca prezență valabilă în planul artei. Orice alte considerente sau considerații erau excluse atîta vreme cît nu izbutiseră să se încorporeze în termenii expresiei artistice. E adevărat, punctul de vedere era unilateral, respingînd nu tocmai motivat alte modalități critice, alte unghiuri (psihologic și sociologic) din perspectiva cărora se putea realiza cu egală comprehensiune actul analitic. Dar criticul credea că în exercițiul critic diurn era greu să se utilizeze un alt criteriu decît cel esențialmente estetic. Să nu se uite că Pompiliu Constantinescu și-a desfășurat apostolatul critic într-o perioadă de recrudescență a sămănătorismului, de afirmare a gîndirismului. Și producțiile (de obicei cele mediocre și submediocre) ivite sub aceste însemne cereau drept de cetate cel mai adesea tocmai pe temeiul criticii extraartistice. Respingerea acestora — credea criti-

Scanned with OKEN Scanner

cul — putea fi realizată dacă esteticul era cu autoritate folosit ca unic principiu de evaluare. (...)

Ideologia gîndiristă, neosămănătorismul au găsit în cronicarul nostru un adversar intransigent, lucid şi informat. Dacă adăugăm că Pompiliu Constantinescu a ştiut să distingă, în paginile *Gîndirii,* eseistica agresivă, nocivă şi găunoasă, beletristica de serviciu de ceea ce era acolo literatură adevărată, căpătăm imaginea capacităţii criticului de a disocia, prin instrumentele adecvate ale esteticului, valoarea de nonvaloare". (Ornea, *C,* p. 242).

Structuri intelectuale

„Construind principiile criticii, cercetătorul grupează termenii cei mai adecvaţi pentru înscrierea în contemporaneitate a disciplinei. Sesizarea *valorilor interne* ale unui text, ca premisă a interpretării, înseamnă, implicit, diferenţierea şi explicarea, descoperirea elementelor edificatoare pentru enunţul generalizator, indispensabil în cele din urmă. *Călătoria în operă,* prospecţiunea critică, face posibilă depăşirea exerciţiului uzual, captarea sugestiilor lăuntrice ale operei şi decantarea *«arcurilor interne»* ale strcuturii operei, cum le numeşte expresiv criticul. Soluţia se deduce: elaborarea unei «imagini mintale», noi, prin interpretare, aşadar un punct de vedere foarte apropiat de acela al criticii ştiinţifice care respinge impresia imediată şi relativă prin natura ei: «Critica — precizează Pompiliu Constantinescu — nu lucrează cu impresii senzoriale în domeniul abstract al operelor. Are impresii şi o sensibilitate intelectualizată, pornită de la operă». Să subliniem, nu numai în latura sa strict terminologică, recunoaşterea unei «structuri intelectuale», termen imanent al operei, eventual de pus în relaţie cu structura efectivă a creaţiei propriu-zise. Nu încape îndoială că pentru criticul român disciplina există în contextul unor raporturi multiple şi proliferabile în timp, în sensul, acceptat azi fără excepţie, al sintezelor şi interferenţelor metodologice, exprimate dealtfel într-un pasaj concludent ca orientare şi, s-o numim astfel, conştiinţă a existenţei superioare a criticii: «În critica modernă, metodele sunt atît de variate, interferenţele lor atît de complexe, încît se poate vorbi de o viaţă şi o structură spirituală a disciplinei, cum se poate vorbi şi de a creatorilor ei»" (Vlad, *L.c.,* p. 59).

Demnnitatea foiletonului

„Elev la început al lui Dragomirescu, căruia îi consacră un comprehensiv articol în 1925, Pompiliu Constantinescu va evolua rapid spre o formulă foiletonistică apropiată de stilul intelectual şi incisiv al criticii lui Lovinescu. Adeziunea sa la critica de actualitate nu e deloc o pură întîmplare. Ea îşi găseşte şi justificarea teoretică în «dinamismul vieţii mo-

Scanned with OKEN Scanner

derne», care «face progresiv imposibilă construcţia masivă şi dogmatică de sisteme». În aceste condiţii criticului i se pare că trei sînt formele cele mai adecvate ale spiritului critic: eseul, cronica şi articolul ziaristic. «Prin această trifurcare a formelor de expresie a gîndului, literatura a fost invadată de foiletonism; critica furnică în ziare şi reviste, sub aspectul de recenzie». Cadrul restrîns de manifestare nu compromite însă posibilitatea şi prestigiul criticii. «O recenzie nu e o carte, iar o pînză de asociaţii spontane nu formează un studiu amplu, cu variate puncte de vedere», însă cu toate acestea e preferabilă «cronica vie şi de atitudine, atîtor corpolente şi pedante volume, fără expresie şi putere de sinteză». Cronica e produsul inerent al dezvoltării editoriale: «La cărţi multe şi la spirite variate» ea reprezintă «cea mai potrivită atitudine». Un foiletonist nu poate fi desigur condamnat prin propria-i natură la lipsa de cultură, de fermitate şi de probitate în idei. Cu totul remarcabil este faptul că Pompiliu Constantinescu păstrează o poziţie echilibrată: nu supraliciteză, cum fac adesea unii cronicari, dar nici, firește, nu diminuează posibilităţile recenziei." (Mihăilescu, *C.*, p. 397).

Scanned with OKEN Scanner

Miron Costin

Născut în 30 martie 1633 dintr-o familie de mari boieri refugiaţi în Polonia, unde primesc cetăţenia polonă şi titlul de nobili, a murit, decapitat, lîngă Roman, în decembrie 1691, acuzat de organizarea unui complot împotriva domnului Constantin Cantemir. A studiat la colegiul de la Bar, probabil şi la Cameniţa. Prin 1652—1653 se întoarce în ţară şi participă la mai multe campanii militare printre care şi asediul Vienei, alături de turci, deşi era filopolon consecvent. Pîrcălab de Hotin (1660), mare comis (1664), mare vornic al Ţării-de-Sus (1667), mare vornic al Ţării-de-Jos (1669—1675), mare logofăt din 1675 pînă în 1683 cînd pribegeşte prin Polonia. Revine în ţară la îndemnul domnului Constantin Cantemir. Lucrări istorice: *Letopiseţul Ţării Moldovei,* care continuă cronica lui Ureche pentru anii 1594—1661: *De neamul Moldovenilor, din ce ţară au ieşit strămoşii lor.* Poemul filozofic *Viaţa lumii* marchează începutul liricii filozofice la noi, dezvoltînd motivul *fortuna labilis.* Lucrări în limba polonă: *Cronica polonă* (despre Moldova şi Muntenia); *Poema polonă* (o istorie în versuri despre Moldova şi Ţara Românească).

Omul clasic

„Personalitatea lui Costin ilustrează cele două tendinţe integrante ale clasicismului: *eroismul,* în care, după opinia lui Tudor Vianu, «s-a dezvoltat mai puternic *conştiinţa individualităţii,* rezistenţa faţă de toate puterile care o ameninţă cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine peste

orice piedici, împotriva oricăror primejdii, înfruntînd zdrobirea fizică» — şi *înţelepciunea*, adică «pietatea şi măsura». Costin este ceea ce se numeşte un om clasic, care trăieşte, adică, în îndoita conştiinţă a dependenţei sale faţă de totalitatea forţelor naturale şi spirituale ale lumii şi individualităţii sale puternice şi mîndre.

Aşa ca mai tîrziu Vasile Pârvan, din reflecţia cea mai pesimistă asupra soartei omului în lume, Costin desprinde imperativul supremei lui solicitări. *Meditaţia de mare patos tragic din paginile operei sale constituie un prilej de promovare a valorilor superioare ale existenţei,* dintre care esenţială este aceea a *individualităţii.* Despre aceasta vorbesc atitudinile exemplare ale autorului în viaţa politică, în misiunile diplomatice şi, mai ales, toate sublinierile menite să pună în evidenţă o calitate, după el fundamentală — aceea de «*om deplin, cap întreg, hire adîncă, cît poţi dzice că nascu şi în Moldova oameni*».

Problematica tragică a individualităţii nu-şi găseşte încheierea în maxima «*Căci nu sînt vremile supt cîrma omului, ci bietul om supt vremi*», aşa cum s-a spus de atîtea ori. Finalul poemului *Viaţa lumii* demonstrează, dimpotrivă, că viziunea tragică nu-i devastează într-atît convingerile, încît să nu mai poată afirma posibilitatea unei şanse.

Ideea de mai tîrziu a lui Vasile Pârvan — istoric, adică evolutiv-uman, *popoarele trăiesc numai prin fapta precursorilor* — este anticipată de crezul lui Miron Costin, după cum, la rîndul său, acesta prelungeşte gîndul de altădată al lui Neagoe Basarab.

Tragismul cronicarului proclamă valorile vieţii, ridicînd protestul său împotriva «cumplitelor vremi de acmu», dar afirmînd idealul altora în care «pe lîngă alte trebi să aibi vreme şi cu cetitul cărţilor a face iscusită zăbavă».

Costin este sufletul rezumativ al tuturor tentativelor făcute de oamenii veacului al XVII-lea de a evada din ei. Trăind acut sentimentul labilităţii şi precarităţii, Costin îşi depăşeşte destinul omenesc prin opera sa, care exprimă o atitudine afirmativă şi eroică:

«Ia aminte, dacă, o, oame, cine eşti pe lume,/ Ca o spumă plutitoare rămîi fără nume,/ *Una fapta ce-ţi rămîne, buna, te lăţeşte,*/ În ceriu cu fericire în veci te măreşte.» (Curticăpeanu, *O.v.*, p.52—53).

Etic şi istoric

„Continuînd cronica Moldovei eroice a lui Grigore Ureche, Costin este cronicarul unei epoci de declin politic, declin căruia el îi va da (spre deosebire de urmaşul său, Neculce) semnificaţia unui proces tragic. În concepţia lui Costin, cauzalitatea istorică este reductibilă, în ultimă instanţă, la o cauzalitate de ordin moral... Ierarhia socială, teoretic imobilă, ar corespunde unei ordini sacre a lumii, care se traduce, în ordine morală, printr-o ierarhie a «hirilor». Natura sau «hirea» personajelor lui Costin e pur categorială (ele pot avea — sau pot să nu aibă — «hire de boier», «fire domnească», «fire împărătească») şi orice neadecvare între fire şi statut social e o încălcare, cu consecinţe nefaste, a ordinii lumii. Practic, în-

Scanned with OKEN Scanner

călcările acestea sînt extrem de frecvente, pentru că în «neştiutoare hirea omenească» zace păcatul aspiraţiei vanituoase spre un statut superior, nepotrivit firii prestabilite. *Letopiseţul Ţării Moldovei* e un inventar necruţător al eroilor tragice care pornesc, toate, de la unul şi acelaşi păcat, denumit tradiţional «poftă» sau «zavistie», dar pe care noi îl vom numi *hybris*, pentru că acesta este, de fapt, sensul «poftei» în gîndirea lui Costin şi pentru că termenul grec pune în evidenţă şi motivează structura *tragică* a universului costinian. În nuvela programatic antieroică[1] alcătuită de relatarea domniei lui Mihai Viteazul (a cărei semnificaţie naţională îi scapă lui Costin), căderea domnitorului e explicată printr-un implacabil mecanism care pedepseşte hybrisul: «Neştiutoare firea omenească de lucruri ce vor să fie pre urmă. Ca pentru un lucru sau doaă pre voie ce i se prilejescu, bietul om purcede desfrînatu şi începe lucruri peste puterea sa şi apoi acolo găseşte perirea»[2]; «Aşea Mihai vodă vrîndu să dobîndească Ardealulu, au pierdutu şi Ţara Muntenească».[3] (Petrescu, I., *C.*, p.67—68).

Charta conştiinţei naţionale

„Diferenţa dintre orizontul istoric al lui Miron Costin şi al lui Ureche este izbitoare. Cu puţine izvoare — dintre care cel mai mult este pus la contribuţie Toppeltin — şi fără a fi un erudit, în sensul în care vor fi stolnicul Cantacuzino şi Cantemir, Costin a reuşit — pentru două veacuri — să toarne în tipare noi conştiinţa de sine a poporului român. Fără îndoială, majoritatea elementelor sintetizate de el erau cunoscute încă din secolul al XV-lea istoriografiei umaniste europene, pentru care istoria romanilor şi, în cadrul ei, momentul dacic nu constituiau o noutate, căci mai pe scurt sau mai pe larg, ei consemnaseră i n f o r m a ţ i i despre români, despre originea şi limba lor. (De unde şi promptitudinea cu care a reperat colonia traiană de la Dunăre şi latinitatea limbii române). Dar Miron Costin, aducînd dintr-odată orizonturile istoriografiei româneşti la nivelul istoriografiei umaniste din străinătate şi absorbind din aceasta esenţa cunoştinţelor sale despre români ca urmaşi ai romanilor, a înseriat datele pe firul unei istorii naţionale şi a făcut apoi din ea temelia conştiinţei naţionale a unui popor întreg. Pînă la *Getica* lui Pârvan, c h a r t a c o n ş t i i n ţ e i n a ţ i o n a l e r o m â n e ş t i a rămas aceea pe care a scris-o Miron Costin, epoca modernă neadăugîndu-i decît ideea unităţii politice, pe care marele feudal n-o putuse concepe. De la Costin pleacă şi tendinţa de a exclude ori minimaliza pe daci în plămada etnosului românesc, în favoarea exclusivă a romanilor, de a întemeia conştiinţa noastră naţională doar pe Columna traiană, uitînd de pietrele Sarmizegetuzei, tendinţă preluată şi accentuată de Cantemir, spre a-şi găsi apoi în Şcoala Ardeleană expresia ei cea mai categorică. Tot el este primul istoric român care încearcă să întrevadă vicisitudinile acestei latinităţi de-a lun-

[1] E. Negrici, *Naraţiunea în cronicile lui Gr. Ureche şi Miron Costin*, Buc., Minerva, 1972, p.273.
[2] M. Costin, Opere, p.48.
[3] *Ibid.*, *p.55.*

Scanned with OKEN Scanner

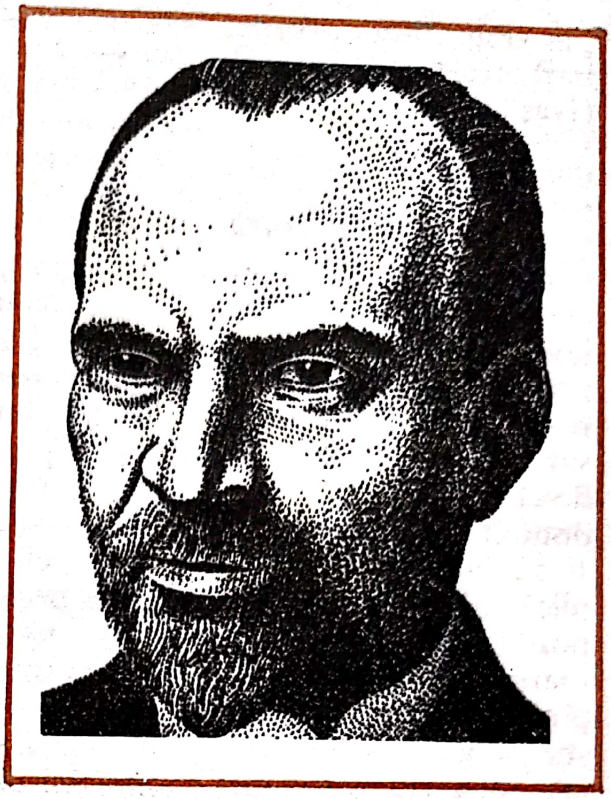
gul vremurilor şi formulează teoria «retragerii în munţi» din faţa valurilor barbare, teorie eronată, dar în vigoare pînă aproape de timpul nostru". (Ivaşcu, *I.l.r.*, I., p.189).

Sintaxa literară

„Însă adevărata contribuţie a lui Costin la scrisul românesc este sintaxa. Cunoscător al frazei latine, el a desfăşurat-o în moldoveneşte în spiritul şi cu ajutorul limbii noastre, păstrîndu-i toate registrele şi toate fluierele. Cu el sintaxa literară apare începută şi cu desăvîrşire încheiată, în stare de a exprima orice gînd. Tipul sintactic al epocei arhaice este coordonarea («După Dragoş Vodă au stătut domn fiul său, Sas Vodă, şi au domnit patru ani, şi s-au săvîrşit şi au rămas domn fiu-său, Laţco Vodă, şi au domnit opt ani») în acord cu stilistica graiului vorbit, care o complică mărind volumul emisiunei periodice prin agregări monotone de propoziţii scurte cu ajutorul unui singur fel de conjuncţie (şi, deci). Întîi de toate Miron face unităţi de gîndire în metri feluriţi de la cei mai scurţi pînă la cei mai lungi: «Nu domnea Ieremia Vodă»; «Tăcut, îţi părea că nu ştie nimică»; «După războiu, oastea, care încotro i-a fost calea s-a risipit» «A doua zi, mai sumeţ Zamoiskii decît Mihai Vodă, au trimis de au cercetat mai sus de pre apă, despre munte, şi au aflat vad». Apoi volumul lor este sporit prin paranteze ce devin cîteodată un corp sintactic cu totul deosebit reprezentînd planul contemplativ al gîndirii (...). Combinînd coordonarea vorbirii orale cu subordonarea frazei latine, spărgînd fluviul periodic prin insule parentetice, introducînd grupuri de feluriţi metri, Miron creează un corp sintactic cu fraze inegale şi cezuri asimetrice, asemeni unei melodii". (Călinescu, *I.l.r.*, p.25).

Scanned with OKEN Scanner

George Coşbuc



A văzut lumina zilei în satul Hordou, astăzi George Coşbuc, din judeţul Bistriţa-Năsăud, la 20 septembrie 1866 şi a încetat din viaţă la Bucureşti în 9 mai 1918. Provine dintr-o familie de intelectuali rurali, tatăl, ca şi cîţiva strămoşi, a fost preot. Şcoala primară o face la Hordou şi Telciu, după care urmează gimnaziul şi liceul năsăudean pe care-l absolvă în 1884. Înscris la Facultatea de filosofie şi literatură din Cluj, studiază o vreme limbile clasice, preocupare intensă încă din perioada liceală, dar abandonează cursurile datorită sănătăţii precare. Debutul şi-l face în „Tribuna" cu o prelucrare de folclor, revista sibiană avîndu-l o vreme (1887—1889) şi ca redactor. Anul 1889 a însemnat pentru Coşbuc stabilirea în Bucureşti, contactul cu „Junimea" şi afirmarea deţisă ca om de condei, fapt ce îi permite, începînd cu anul 1891, să se întreţină din scris, după ce fusese vreme de doi ani funcţionar într-un minister din Capitală. A editat (1894), împreună cu I.L. Caragiale şi I. Slavici, revista „Vatra", iar alături de Al. Vlahuţă „Sămănătorul", în 1901. S-a ocupat de îndrumarea activităţilor culturale săteşti prin intermediul Casei Şcoalelor. *Balade şi idile*, 1893 (volum de debut), *Fire de tort*, 1896 şi *Ziarul unui pierde-vară*, 1902, definesc personalitatea acestui poet ancorat în zona de intersecţie a culturii populare cu cea cultă, a ruralismului cu sensibilitatea rafinată de experienţe citadine modern formative. Simţul eroicului, al desfăşurărilor epice şi-l fructifică în volumul de versuri *Cîntece de vitejie*, 1904, şi în proza volumelor *Povestea unei coroane de oţel*, 1899 sau *Războiul nostru pentru neatîrnare, povestit pe înţelesul tuturor*, 1899. Traducerile, admirabile, respectă originalul re-creîndu-l în româneşte: *Sacontala*, *Odiseea*, *Eneida* (premiul Năsturel-Herescu decernat de Academia al cărei membru devine în 1900), *Divina Comedie*, etc.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul citadin

„Coşbuc, asemenea lui Virgil, a fost un *citadin*. Bucolicul, idila sînt fenomene de rafinare a sensibilităţii, de saturaţie citadină, de *refugiu* (deci de blazare în fond) în orice caz de stilizare a unei realităţi rurale văzută exterior, ex-centric. După cum nici cultura poetului nu era una populară, nici *populistă* (pe care, chiar dacă a avut-o, căci o respiră întreaga lui generaţie, în ambianţa transilvană a „Tribunei", „Astrei" etc.) n-a aplicat-o în măsura apelului frecvent la întinsele lecturi din Dante, romanticii germani, poeţii greci ori rapsozii indieni. Un rafinat, un alexandrin. Dar rafinamentul lui nu e *oboseală* ci energie a sintezei, căutare de forme stilizate, noi (precum la Ţuculescu), transfigurarea folclorului se face în direcţia prelucrării motivului pînă la forme pure. Poezia lui nici nu e decît o incantaţie perfect cizelată metric iar motivul se subţiază, se lamineză, căpătînd reflexe de aur vechi. Astfel, aurfăurarii ştiu să dea o patină obiectului ieşit din mîinile lor, iar unii pictori moderni nemeresc tonurile şi pasta bătrînilor maeştri, dînd pînzei o iluzie de arhaic care-i face tot farmecul. Acesta e raportul dintre lumea ţărănească, folclor etc., şi viziunea lor ex-centrică în poezia lui Coşbuc, acest poet neînţeles". (Zaciu, *C.*, p. 40).

Teatralitate lirică

„Specificitatea lui Coşbuc se află în poeziile cu subiecte ţărăneşti, aproape toate erotice, precum s-a şi observat. Îndeosebi invazia anxietăţii de criză pubertală, tratată întîia oară de Eliade Rădulescu în *Sburătorul* o găsim în felurite compuneri şi pe deosebite trepte, de la jalea inexplicabilă pînă la toana maliţioasă. Caracteristic este că mai toate aceste poezii sunt nişte monoloage. Sunt ele epice, dramatice? Propriu-zis nu. Deşi aspectul de monolog a ajutat mult răspîndirii prin declamarea la serbări, fapt ce a dus la o oarecare banalizare (de unde un scepticism, neîndreptăţit, la cei cărora li se vorbeşte de valoarea lui Coşbuc), lirismul în forma aceasta obiectivă, există ca un mecanism etern al ingenuităţii umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală, aşa cum există un teatru de poezie. Mişcarea nu este exterioară, epică, simbolizînd acte de voinţă, ci interioară. Gherea a văzut aci «psihologie», ca şi cînd poezia s-ar bizui pe analiză, nu însă fără un punct de plecare just. Dar propriu-zis nu din observaţie iese poezia, ci din instinctul erotic elementar al unui poet care a rămas simplu, generic în simţire. Desfăşurarea sentimentului e rituală, ca în dansurile barbare, aci litanică, aci simetrică. Poeziile acestea fără coloare încîntă tocmai prin spectaculosul folcloric, ca o apariţie de tinere ţărănci ardelene cu buciume, sau de zornăitori căluşari". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 521).

Convenţie şi joc

„Ţăranul poetului nu este tipul provincial — transilvan, respectiv al năsăudeanului, ci ipostaza bunului-simţ al unui popor, ipostaza sa natu-

ral-spirituală. Este un cavaler care n-a cunoscut armura barocă a secolelor de mijloc, dar care poate dovedi sclipirea spirituală a adevăratelor saloane din secolele XVII şi XVIII europene. (...)

Lumea lui Coşbuc acţionează gîndind, nu instinctual. Eroii au chef de vorbă şi, îndeosebi, de întreceri spirituale. Voind să sărute o fată, băiatul utilizează o strategie anumită şi nu acţionează pur şi simplu. El se bazează pe abilitate, în spatele căreia stă un model logic. În acelaşi mod acţionează şi fetele, încercînd să se sustragă curselor astfel întinse. Nu naivitatea elementară primează în acest univers, ci simularea ei. Natural e mediul în care se desfăşoară această lume, dar, în sine, ea ni se prezintă insinuantă, spirituală şi senzuală, cu o mare poftă de joc. Se reconstituie aici dmensiunea ludică a unui popor care caută să amelioreze marile mistere existenţiale raţionalizîndu-le". (Poantă, *P.*, p. 73—74).

Efecte prozodice

„Versul lui Coşbuc e fără reliefuri deosebite, fără prea numeroase şi remarcabile imagini pentru ochi; un limbaj nud, propriu, prozastic îl compune. Reproducem aci ca exemplu prima strofă din *Fata morarului:* «Sub plopii rari apele sună/ Şi plopii rari vîjîie-n vînt/ Şi roata se-n vîrte nebună —/ Eu stau la covată şi cînt/ Şi singură nu ştiu ce cînt/ Şi-n ochii mei lacrimi s-adună.»

E limpede că simpla bănuială a unei drame sentimentale în cadrul abia schiţat din această strofă nu poate fi raţiunea plăcerii noastre reale. Cît priveşte înfăţişarea versului, el spune direct ce are de spus, ca în proză, fără preocuparea de a scoate din cuvinte înţelesuri necunoscute întrebuinţării zilnice. Iar aceasta e ţinuta mai tuturor versurilor din Coşbuc. Mijlocul său de evocare este şi cel mai frecvent în arta literară: personificarea: vîntul — flăcău răsfăţat, ca în *Vîntul* şi hoinar, poet al cîmpului, ca în *Strengarul văilor,* iar apa rîurilor — fată sălbăticuţă, ca în *Prahova.* Numai cu posibilităţile poetice ale personificării nu se poate desfăta ochiul, citindu-l pe Coşbuc. În schimb, preocuparea de imagini sonore domină mai fiecare vers în parte ca şi întregul sistem prozodic coşbucian. Referindu-ne chiar la strofa citată mai sus, compunerea ei este strict sonoră: apele *sună,* plopii *vîjîie,* roata morii umblă *nebună,* iar fata morarului *cîntă.* Impresiile acustice compensează astfel nuditatea aparentă a limbajului, ceea ce putem verifica nu numai cu strofa în chestiune, dar cu toată opera poetului. (...) De aceea efectele onomatopeice, obţinute cu jocul aliteraţiei şi asonanţei, sau acelea de repetiţie abundă în poezia lui Coşbuc. Încît versul poetului nu mai poate părea nud; are un alt fel de a se împodobi, felul sonor. În această direcţie proprie, îşi creează Coşbuc şi sistemul prozodic. Varietatea ritmurilor de la poezie la poezie ca şi în cuprinsul aceleeaşi strofe este la el amplificarea modului acustic de sugestie". (Streinu, *C.n.*, p. 219—220).

Arta compoziţiei

„Coşbuc este un poet lucid şi, pentru a inventa un termen cît mai adecvat, îl vom numi poet *tematic.* Pentru el, *liricul obiectiv,* orice *temă*

Scanned with OKEN Scanner

devine posibilă în tratare poetică: pastelul senin şi feeric *(Noapte de vară)*, oratoriul colectiv *(Noi vrem pămînt!)*, monologul răzbunării *(Hora)*, corul liric *(Doina)*, aria îndrăgostitei sau a îndrăgostitutului *(La oglindă, Nu te-ai priceput, Numai una)*, fabula şăgalnică fără morală *(Nunta în codru)*, balada cavalerească *(Moartea lui Gelu)*, balada feerică *(Nunta Zamfirei)* etc. (...)

Dintre aşa-zisele «teme» citate mai sus, celor mai multe le-am găsit denumiri ce ţin mai degrabă de arta *compoziţiei muzicale*, decît de cea a poeziei. Bucăţile lui Coşbuc sînt coruri, arii, duete, oratorii, doine, cîntece *(Cîntecul fusului, Cîntecul redutei)*, fragmente de operetă, operă lirică, recitative, romanţe, lieduri, imnuri, leit-motive etc. Poezia coşbuciană se ridică astfel, prin obiectivitatea lirismului, la o treaptă de *stilizare şi abstractizare*, care este specifică mai mult artei muzicale decît celei literare. Poetul Coşbuc, ca orice muzician, este în stare să preia orice «temă» (în sens aproape muzical), transpunînd-o şi epuizîndu-o, tratînd-o în gamă majoră sau minoră, în totalitate optimistă sau pesimistă, în tempo mai rar sau mai alert". (Mincu, *R.*, p. 119—120).

Pezia ca traducere

„Faptul că George Coşbuc a consacrat atîta timp lucrărilor de traducere se explică în bună parte prin natura talentuui lui. Coşbuc era ceea ce se numeşte uneori un poet «obiectiv». Îi plăcea să pornească de la teme istorice sau legendare, de la situaţii reale de viaţă. Chiar expresia sentimentelor individuale se organizează la el prin mijlocirea unui «rol» sau de sub o «mască». Lirismul nu este absent din înzestrarea lui Coşbuc; dar procedeele lui sînt de cele mai multe ori acele ale poetului epic. Coşbuc purcede totdeauna de la un conţinut bine determinat. Lucrarea trecerii în formă este la el o operaţie ulterioară fixării conţinutului. Felul înzestrării şi al procedeelor lui îl indica deci pentru operele de traducere, căci un traducător este un poet care pleacă de la o realitate deplin închegată, adică de la opera pe care îşi propune s-o aducă în limba lui maternă". (Vianu, *L.u.*, p. 229—230).

Scanned with OKEN Scanner

Ion Creangă

Născut în 10 iunie 1839 la Humuleşti, judeţul Neamţ din părinţi ţărani, se stinge din viaţă în 31 decembrie 1889 la Iaşi. Prozatorul a urmat şcoala primară la Humuleşti, Broşteni şi Tîrgu-Neamţ, Şcoala de catiheţi din Fălticeni, Seminarul teologic şi Şcoala normală Trei Ierarhi la Iaşi. A fost diacon între 1859 şi 1871, învăţător, cu întrerupere de doi ani cînd a ţinut un debit de tutun, între 1865 şi 1867. Prieten cu Mihai Eminescu, acesta îl introduce la societatea „Junimea" unde îşi va citi majoritatea creaţiilor publicate apoi de organul junimist „Convorbiri literare". Primele scrieri sînt poveşti şi povestiri didactico-moralizatoare, tipărite prin manuale şcolare şi lucrări de uz didactic, ca *Inul şi cînepa*, *Pîcală*, *Poveste* (toate apărute în 1874), *Ursul pîcîlit de vulpe* (1876). Opera de maturitate creatoare însumează poveşti (*Capra cu trei iezi*, 1875; *Punguţa cu doi bani*, 1876; *Dănilă Prepeleac*, 1876; *Povestea porcului*, 1876; *Povestea lui Stan Păţitul*, 1877; *Povestea lui Harap-Alb*, 1877; *Fata babei şi fata moşneagului*, 1877; *Ivan Turbincă*, 1878); nuvele în stil popular sau renascentist (*Soacra cu trei nurori*, 1875; *Moş Nichifor Coţcariul*, 1877; *Povestea unui om leneş*, 1878) şi memorialistică (*Amintiri din copilărie*, primele două părţi tipărite în 1881, partea a treia în 1882, iar ultima postum, în 1892). Opera lui Ion Creangă a reprezentat, în momentul apariţiei, o excepţie pentru literatura română orientată pe coordonatele europeneizării şi din această cauză nu s-a sesizat de la bun început genialitatea creaţiei. De fapt ea reprezintă contraponderea necesară procesului de asimilare a modelelor străine, în sensul că oferă deschidere înspre universalitate experienţei autohtone de viaţă şi creaţie literară, prin intermediul ei modelele de creaţie folclorică (basmul, nuvela populară, faceţiile sau povestirile cu tîlc şi poantă umoristică) dobîndind un rafinament deosebit, o valoare estetică remarcabilă

Scanned with OKEN Scanner

ajungînd la complexitatea intenţională de semnificaţii a literaturii culte. Creangă se înscrie în seria marilor exponenţi ai spiritualităţii româneşti.

Melancolie şi umor

„Într-un anume sens, el evadează din realitate, dar, paradoxal, refugiul în lumile sale fictive e de un adevăr extraordinar, fabuosul este tratat cu mijloacele realismului terestru şi cu un perfect bun simţ. E şi aici, în acest paradox, una din sursele umorului. Nevoia de a se abandona ficţiunii întîlneşte în Creangă îndărătnicia unui temperament sănătos, vitalitatea jovială şi voioşia firească unei naturi elementare fixată cu toate rădăcinile în viaţă, cum nu se poate mai refractară narcozelor creatoare de paradisuri imaginare. Creangă este scriitorul cel mai adaptat vieţii, situat chiar la orizontul realităţii curente şi totuşi euforia, uitarea de prezent cu care se predă lumilor fictive sau universului copilăriei, destăinuie, la origine, tristeţea unui neadaptat care se consolează cu alcoolurile imaginaţiei, construind însă, şi pe acest teren, cu datele realului, cu fondul de impresii trăite la orizontul tipicului. Verva şi spiritul muşcător, voioşia neîntreruptă trădează voinţa de abandonare, un fel de a se lăsa în voia beţiei constructive şi a tumultului pe care i-l comunică viziunea unor stări de fericire integrală. Antinomia adaptat-dezadaptat îşi susţine termenii cu egală rigoare în opera lui Creangă şi este, cred, tot atît de decisivă în existenţa şi explicarea ei ca şi aceea elementar-rafinat". (Raicu, *C.f.*, p. 27)

Epopeea vieţii medii

„În elementul epic, memoriile acestea ating, pe cîteva portative mai jos, epopeea vieţii medii şi paşnice a ţăranului român.

Monografice prin autenticul lor, *Amintirile* evocă o galerie eroică, deposedată de atributele mitice, căci zeii s-au umanizat pînă la identificare cu oamenii. Nimbul de basm încercuieşte cîteva principale figuri din cartea crezută numai a copilăriei, fiindcă despre ea vorbeşte îndeosebi; dar *Amintirile* sunt cartea copilăriei unui neam, în care primitivitatea se zbate comprimată.

Cîteva acte de viaţă ale eroilor prelungesc umbra căzută din basm peste figurile lor reale. Nu mai vorbim de tonul de element natural al povestirii; faptele curg din albia vie a unui pîrîu, nemeşteşugit parcă de mînă omenească. Oamenii se mişcă asemenea unor fenomene ale firii şi se-ntreţes ca voinţe multiple ale ei; născuţi spre a se consuma în fapte pure, ca instinctele lor, cresc cu semnificaţie de gest cosmic; dacă grandiosul nu-i înfăşură complet, e fiindcă au fost cîndva aievea, i-a cunoscut autorul şi le-a retezat proporţiile iluzorii, prin apropiere. De n-ar fi trăit alături de Creangă, oamenii despre care vorbeşte ar fi putut fi căpcăuni coborîţi din pînzele închipuirii, locuitori ai unor ţinuturi de basm, situate arbitrar în

Scanned with OKEN Scanner

preajma Neamţului. Iată-l pe Oşlobanul, întrupare de tainică metempsihoză a lui Păcală, fără tîlcul mitului, barbar blînd «robit pîntecului», purtîndu-şi «ursul» de mămăligă în sîn, ca pe un talisman al nevoilor lui imperioase de mîncău şi nătîng dat la şcoală printr-o precipitată dorinţă părintească de a-l trece în rîndul oamenilor de frunte ai satului; şi ce-i lipseşte ca autentic miraculos, aceleiaşi matahale a Oşlobanului, cînd cîştigă prinsoarea cu omul care rămîne uluit de forţa lui calmă, ce i-a luat în spate căruţa cu lemne? Cine se-ndoieşte că în lenea masivă, liniştită, şi în aversiunea opacă pentru carte a lui Trăsnea, tovarăşul de studii la Fălticeni al lui Creangă, nu clipeşte somnolent energia unui erou mitic, rupt de la rosturile lui de fiu al naturii şi torturat de grijile unei vieţi ce începe a fi artificială prin civilizaţie?" (Constantinescu, *S.*, II, p. 334—335).

Ethos naţional

„Reprezentînd spiritul românesc în maxima sa dimensiune, Creangă concentrează în sine, ca etalon al unei umanităţi de vîrstă imemorială, esenţa unui model uman şi este, prin aceasta, exponentul unor realităţi spirituale specifice. El va figura simbolic, prin toată opera sa, subtilele mecanisme ale unei etici de certă robusteţe, contribuind la îmbogăţirea cunoştinţelor despre speţa umană. Altfel decît Boccaccio, pe căi ce-i sînt proprii, Creangă propune şi el o întroducere iniţiatică în arcanele existenţei. Se poate afirma că întreaga operă a lui Creangă nu-i altceva decît un îndreptar de convieţuire socială. Modalităţile de realizare a acestuia îl individualizează întru totul. Cu o intuiţie adîncă a specificităţii noastre, Creangă a folosit tiparele creaţiei folcloristice spre a transmite un fond uman inconfundabil.

O experienţă umană foarte nuanţată va fi turnată într-un limbaj încifrat şi făcută să comunice ceva aparte, dincolo de primul nivel de comunicare prin limbă. Există o treaptă *simbolică*, la care Creangă ştie să ridice cuvîntul dinapoia limbajului său paremiologic fermecător. Astfel observaţiile morale milenare, extrase dintr-un proces existenţial specific, vor deveni simbolice şi deci universale. Peripeţiile eroilor, drumurilor lor sînt lecţii fundamentale de viaţă, în urma cărora ies edificaţi, proiectaţi calitativ pe o orbită superioară a devenirii lor. Întîmplările lui Harap Alb de la podul împărăţiei tatălui său, de la fîntîna cu Spînul, de la Grădina ursului, de la Pădurea cerbului, de la curtea Împăratului Roşu, sînt tot atîtea explorări în lumea misterului existenţial, pe care eroul şi-l însuşeşte treptat, odată cu depăşirea fiecărui stadiu cucerit. Încercări iniţiatice deci, prin care insul se integrează unei convieţuiri sociale verificate istoriceşte pe baza experienţei colective". (Mincu, *R.*, p. 130—131).

Un clasicism folcloric

„Modurile creaţiei sînt cele curente: gesticulaţia, aşezarea situaţiilor într-un decor adecvat, dar mai cu seamă vorbirea, monologurile şi diaogu-

Scanned with OKEN Scanner

rile. Inventivitatea verbală a lui Ion Creangă e inepuizabilă. Inventivitatea sau, mai propriu spus, darul de a desfereca zăcămintele de expresivitate ale vorbirii populare. Ziceri, proverbe, expresii tipice, formule rituale sau pure jocuri de cuvinte, improvizaţii lexicale şi sintactice se revarsă torenţial în fiecare pagină, producînd o vervă îndrăcită, o stare de veselie, o voie bună contagioasă, expresie a unei debordante vitalităţi. Parcă am fi la o şezătoare fără pereche, într-un Humuleşti ideal, unde s-ar fi adunat cei mai buni povestaşi din spaţiul românesc, ce se întrec în a-şi dovedi iscusinţa. (...)

O caracteristică esenţială a artei populare este deprinderea de a reduce fiinţe, gesturi, stări sufleteşti la expresia lor primară. În acelaşi spirit, Creangă simplifică pînă la schiţă, operează cu scheme morale şi cu situaţii-limită. Caricaturizate, unele dintre personajele lui sînt apariţii hilare, asemeni figurilor desenate în peşteri. Fie prin calităţi, fie prin metehne, ele ies din marginile obişnuitului. Leneşul e atît de leneş, că preferă ştreangul efortului de a «muia posmagii», baba e o zgripţuroaică diabolică, nevoind să dea moşului măcar un ou de la găina ei, povăţuindu-l sarcastic să-şi bată cocoşul, dacă are poftă de ouă; prostul nu-i prost ca toţi proştii, e prost de dă în gropi, fiind în stare să meargă la tîrg cu o pereche de boi şi să se înapoieze cu o pungă goală, aproape încîntat de ispravă. Dimpotrivă, flăcăul curajos şi fata cuminte rezistă, prin distincţia lor sufletească, prin isteţimea lor, celor mai cumplite încercări, aidoma semizeilor. Oricine recunoaşte la aceste plăsmuiri tot atîtea «caractere», aduse la expresia lor ultimă. După cum nu e greu de descoperit o anume intenţie de a instrui şi educa, poveştile oferind adeseori pilde morale, notaţii de observaţie psihologică şi socială. Nu vă lăsaţi înşelaţi de aparenţe! ne povăţuieşte scriitorul; poate că băiatul cel mic e cel mai voinic, calul deşelat şi năpădit de bube poate fi însuşi pegasul, iar în purcelul mai mult mort decît viu, găsit într-o vizuină, se ascunde, iată, un Făt-Frumos. Cîteva poveşti, îndeosebi *Soacra cu trei nurori,* ne dau idee despre economia rurală, despre traiul de odinioară al ţăranilor. Creangă e un scriitor de structură clasică, un moralist, şi poveştile lui sînt inefabil didactice." (Micu, *P.,* p. 11—12).

Sensul carnavalescului

„Atmosfera de ansamblu a universului lui Creangă este aceea de sărbătoare populară. Dar sărbătoarea, ca manifestare colectivă publică, înseamnă, în spiritualitatea poporului, o eliberare de convenţiile oficiale; ea aduce sentimentul egalităţii între oameni, o suspendare momentană a oricăror ierarhii sociale. În atmosfera generală de rîs, de voioşie colectivă, ea presupune, de asemenea, instituirea unei familiarităţi absolute, ceea ce semnifică «degradarea» tuturor valorilor oficiale la «neseriozitate». Avem aici de-a face cu o seriozitate de alt fel, care aparţine unei lumi noi, aceea a «carnavalului» popular. Poporul aduce la un nivel de familiaritate toate fenomenele pentru care simte teamă, care îl oprimă sau îi sînt interzise.

Scanned with OKEN Scanner

Spaţiul *Poveştilor* ori al *Amintirilor*... nu este în esenţă unul real, oricît de exacte par intinerariile eroilor săi. Este un spaţiu imaginar, care seamănă cu o enormă piaţă publică în care au loc reprezentaţii carnavaleşti. G. Călinescu avea dreptate, fără îndoială, atunci cînd indica natura scenică a acestor reprezentaţii. Personajele vorbesc aici şi gesticulează în permanenţă, joacă roluri de adevăraţi bufoni, se travestesc, ţipă şi înjură benign, mănînca enorm, dar mai ales rîd. Autorul însuşi, atunci cînd a început să dobîndească conştiinţa vîrstei lui literare, odată cu intrarea la *Junimea*, a devenit un bufon, un travestit, un om pe dos. El transforma, de fapt, salonul convorbiriştilor într-o piaţă publică, iar şedinţele de cenaclu într-un adevărat carnaval popular, în care rolul de clovn îl juca el. Într-o foarte bună carte, *Francois Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, cunoscutul cercetător sovietic M. Bahtin reface dimensiunile scriitorului francez, cu care Creangă a fost asociat în repetate rînduri, prin aceleaşi coordonate ale «lumii pe dos». Într-adevăr, citindu-l acum pe Rabelais în această interpretare, asemănarea lui cu prozatorul român este mult mai convingătoare. Amîndoi vin dintr-o sensibilitate populară străveche şi ceea ce pare «erudiţie folclorică» la prozatorul român nu-i decît o modalitate a rîsului popular şi nu trebuie să căutăm specificitatea sa în paremiologie. Aşadar, viziunea din *Poveşti* şi din *Amintiri*... este carnavalesca, autorul reprezentînd viaţa festivă a poporului, organizată pe principiul rîsului. Pentru aceasta el procedează la degradare sistematică a lumii oficiale, începînd de la limbajul oficial pînă la acela al literaturii culte. Prozatorul aduce în literatura română un spirit festiv şi primar, contrar literaturii burgheze, seriaose (termenii nu au aici nimic peiorativ) pe cale de a se maturiza la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Solemnităţii oficiale, culte, el îl opune o atmosferă libertară şi populară, bazată pe un sistem de imagini complex" (Poantă, *R.*, p.l 12-13).

Un autor livresc

„Este învederat că Creangă aduce în scrierile sale mult vocabular ţărănesc dar mai cu seamă proverbe, zicători, cari alcătuiesc aşa-zisele lui «ţărănii». Însă aceste singure nu pot face o literatură. Dacă socotim pe Creangă folclorist, atunci sunt culegeri de ţărănii mult mai bogate. Plăcerea stîrnită de audiţia scrierilor lui Creangă e de rafinament erudit. Nici un om de gust nu citeşte această operă ca să ia cunoştinţă de«întreaga înţelepciune populară, aşa cum a fost cristalizată de veacuri în proverbe şi zicători». Dimpotrivă, în loc să fie educativ, efectul acestei înţelepciuni este hilariant. Creangă foloseşte un procedeu tipic autorilor cărturăreşti ca Rabelais, Sterne şi Anatole France şi anume paralela continuă, dusă pînă la beţie, între actualitate şi experienţa acumulată. El e un autor «livresc». Opera lui Rabelais decurge dintr-o ploaie de citate şi de cuvinte savante ori rare a căror intenţie este tocmai de a parodia înţelepciunea cărţilor din care sunt extrase. Erudiţia aceasta e încîntătoare prin veselia pe care o întreţine. Adevărata taină a lui Rabelais este «la joyeuseté». Anton Pann ori Creangă, amîndoi humorişti de tip rabelaisian, fac cu greu

Scanned with OKEN Scanner

figură de erudiție pentru cititorul comun. Asta vine din prejudecata că autorul livresc trebuie să fie neapărat un umanist. Erudiția însă are limite și Anton Pann și Creangă sunt și ei niște mari erudiți, în materie de știință și literatură populară. Deși citatele lor nu sunt scoase din cărți ci din tradiția orală, printr-o nemaipomenită memorie, operele lor nu sunt mai puțin cărturărești, structura lor fiind aceeași ca a operei rabelaisiene: adică o jovialitate enormă, care înnegrește cel mai mărunt fapt cu un roi de citate." (Călinescu, *I.l.r.* p. 430)

Creația lingvistică

„Examinîndu-i cu atenție puțină, vocabularul mai întîi, observăm așezarea lui în cîteva straturi lexicale. Cuvintele cele mai frecvente și mai de sus circulă în toată țara, la oraș ca și la sat; unele umblă în toată țara, dar la sate; sub acestea, vine rîndul celor care sînt întrebuințate numai cu anumit înțeles; urmează cele cunoscute numai în Moldova; altele, cele mai de jos, sînt vorbe strict nemțene, humulești sau *crengisme.(...)*

Dar prin crengisme e nimerit să se înțeleagă mai ales acele cuvinte pe care le folosește numai Crenagă după o știință proprie. Dintre acestea sînt unele cu semnificație complexă, altele cu sensuri laterale și cele mai multe cu o viață de relație sau vecinătate. Cu semnificație complexă este a *nemernici* în care înțelesul etimologic slavon de *strein, rătăcitor,* se împletește cu cel uzual de *netrebnic* sau *om de nimic.*(...); cu sens lateral este *moare,* adică zeamă, luat însă ca *fire hotărîtă* de lîngă înțelesul metaforic de fire acră (..); iar cu o viață de relație, de vecinătate sau împrumut este a *meni,* care obișnuit însemnează *a prezice, a destina,* dar întrebuințat de povestitor în loc de *a blestema (...)*

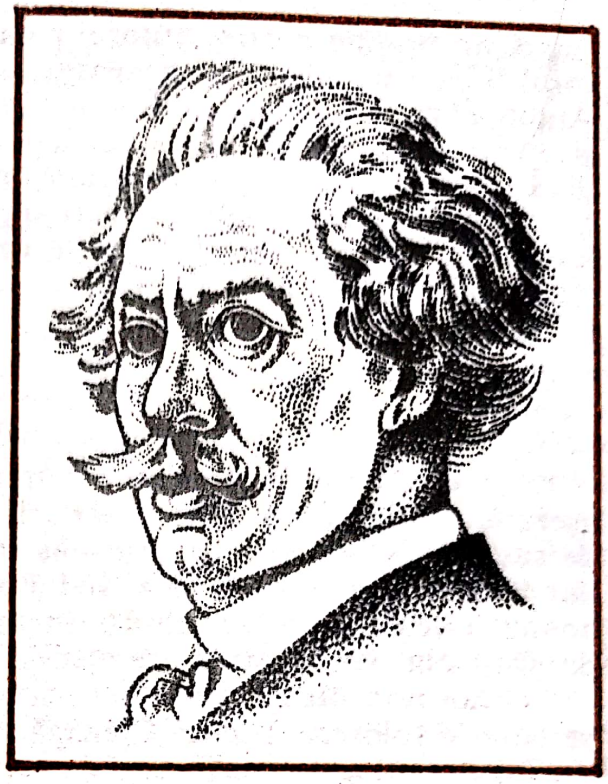
Cu sentimentul că sîntem în apropierea izvorului însuși, ni se dovedește astfel ceea ce numim simțul limbii. Dar surprizele de vocabular nu s-au istovit încă. Între altele, menționăm acele cuvinte, care — fiind ale limbii noatre și nu creațiuni ale scriitorului, sfîrșesc într-o tumescență a sunetului. Scriitorul are numai predilecția lor, ceea ce nu e lipsit de semnificație estetică. Vorbe compuse cu cîteva sufixe umflate, ca — *ălău,* — *oi* și — *ilă,* foarte numeroase, indică nu știu ce duh care, dinăuntru fiecăreia, le aruncă spre enorm: *prostălău, torcălău, Tălpoi* (personificînd Talpa Iadului), *pupoi, Gerilă, Ochilă.* Indicația de fabulos răsare astfel, mai întîi, din terminația cuvintelor.

Chiar diminutive ca *trebușoară* sau *clăcușoară,* în anumite relații sintactice, evocă un mare prăpăd, cum e bătaia dascălilor și dezastrul produs în casa lui Pavel Ciubotarul din Fălticeni. De altfel preferința și puterea, specifică în literatura noastră lui Creangă, de a lucra în dimensiuni eroice, fie fabula populară, fie faptul cotidian, se recunoaște cu deosebire în viziunea globală a operei.

În ordinea lexicală, de la diminutive cu funcție măritoare pînă la cuvîntul frust ca *a fojgăi (= a mișuna cu mare foșnet)* sau *hojmălău (= găligan),* iar în ordinea narativă, de la descrierea și uneori creația personajelor miraculoase pînă la cele mai mărunte amintiri de copilărie, totul se înscrie în enorm." (Streinu, *C.n.* p. 167-169).

Scanned with OKEN Scanner

Barbu Delavrancea



Pseudonimul prozatorului, dramaturgului şi ziaristului Barbu Ştefănescu, născut în 12 aprilie 1858, la Bucureşti şi mort în 20 aprilie 1918, la Iaşi. Al doilea copil al căruţaşului Ştefan Tudorică Albu, vrîncean de origine, şi al Ianei. Învaţă mai întîi cu un diacon de la Sf. Gheorghe Nou, trece apoi la o şcoală de cartier (care azi îi poartă numele), apoi bursier la „Sf. Sava" (1870-1877). Se înscrie la Facultatea de drept şi, după obţinerea licenţei (1882), îşi continuă pregătirea juridică la Paris. Se reîntoarce în ţară în 1884. Este avocat, profesor, conferenţiar la Atheneul Român şi redactor la „România liberă". Intrînd în politică, este primar al Capitalei (1899), ministru al Lucrărilor Publice (1910-1912), al Industriei şi Comerţului (1917). În 1912 este ales membru al Academiei Române (discursul de recepţie: *Din estetica poeziei populare,* 1913). Orator de excepţie, cu succese juridice de răsunet. Militează pentru unitatea politică a tuturor românilor. Debutul literar datează în 1877 cînd publică în ziarul „România liberă" o poezie patriotică semnată Barbu; editorial, peste un an, sub acelaşi nume şi tot poetic *(Poiană Lungă — Amintiri,* volumaş retras din circulaţie de autor). Primul volum în proză, *Sultănica* (1885), urmat de *Trubadurul* (1887), *Paraziţii* (1892), *Între vis şi viaţă* (1893, *Hagi-Tudose. Tipuri şi moravuri* (1903). S-a impus ca dramaturg cu trilogia istorică *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910), *Luceafărul* (1910). Şi-a dramatizat nuvelele *Irinel* (1912) şi *Hagi-Tudose* (1913). Drama psihologică *A doua conştiinţă* e publicată integral postum (1923). Este şi autorul cîtorva basme.

Temperament contradictoriu, ardent dar şi baroc, este un scriitor artist, reprezentativ pentru epoca de întîlnire a celor două veacuri, continuînd literatura tradiţională alimentată de romantism, dar nuanţată inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretativ şi stilistic original. Colorist vitalist, cu o viziune patetică asupra istoriei, s-a întors adesea cu nostalgie şi căldură spre trecut şi sufletul popular, topind epicul, dramaticul şi liricul într-o sinteză în care converg efluvii romantice, observaţii realiste şi sugestii naturaliste.

Note dominante

„Dacă acceptăm reducerea temperamentului său la nota poetică, credem că îl putem privi ca pe un poet al idilicului; sub forma familiară din *Domnul Vucea*, prezentat în incantaţie de basm, ca în micile tablouri din *Bunicul* şi *Bunica*, sentimental şi duios, ca în *Irinel*, împletit cu gravitate, ca în *Apus de soare* sau în *Luceafărul*, cerul idilic al acestui maestru de melodie verbală întinde zări pline de chemări proprii; idilic e şi Duiliu Zamfirescu; dar la acesta dispoziţia se-ncheagă dintr-o viziune stilizată a omului, pe cînd Delavrancea e o permanentă infuziune în însăşi substanţa lirică a talentului; vînă reală de inspiraţie, din gîlgîitul ei s-a desprins dezordonatul convenţionalism poetic al d-lui Ionel Teodorenu.

Delavrancea a avut forţa revelatoare a evocării; în discurs, în nuvelă, ca şi în teatru, sufletul său retoric îşi destinde filfîitul, cu zbateri de aripi ocrotitoare; dramele lui istorice sunt discursuri dialogate şi resuscitări de poezie şi patriotism.

În scrisul lui elogiem farmecul poetic şi căldura vizionarului, care a înnobilat patriotismul în formele cuceritoare ale artei.“ (Constantinescu, *S.*, II, p. 421).

Unghiul realităţii interioare

„E adevărat, facultatea dominantă a scriitorului român nu este «simţul realului»; dar Delavrancea nu are simţul realului pentru că nu are certitudinea pozitivistă a valorii absolute a realităţii exterioare, ci conştiinţa romantică a două realităţi antinomice: o realitate interioară, personală, o trăire intensă în planul imaginaţiei, caracteristică pesonajelor centrale, şi o realitate exterioară, indiferentă sau ostilă faţă de aceste personaje. Acaparate de existenţa lor lăuntrică, personajele lui Delavrancea privesc lumea cu un ochi străin, ca pe un spectacol din care reţin, printr-un act de atenţie pur mecanică, doar fragmente disparate şi, de aceea, lipsite de semnificaţie. Realitatea exterioară se construieşte în nuvele lui Delavrancea *din unghiul realităţii interioare a personajului central*. Spre deosebire de scriitorii naturalişti, Delavrancea nu cumulează amănunte în vedea reconstituirii unor destine sau a unor caractere; ochiul care înregistrează amănuntul banal nu este, în cazul său, ochiul scriitorului-savant, nu este privirea «din afară» care caută simptome pentru a stabili un diagnostic. Delavrancea preia procedeul naturalist, trădîndu-i însă finalitatea ultimă — obiectivitatea. Căci în nuvelele sale, «grefier al realităţii» este

Scanned with OKEN Scanner

unul dintre personaje şi acest personaj, fie el Iancu Moroi, Trubadurul bursierul sau doctorul din *Liniște* nu poate avea faţă de lume privirea impersonală a savantului, ci privirea absentă a înstrăinatului." (Petrescu, I,. *C.*, p. 143-144).

Discurs despre sensibilitate

„Temperament tumultuos, neliniştit, înzestrat cu o sensibilitate deosebit de receptivă la aspectul dureros al existenţei şi, deopotrivă, la vibraţiile diafane ale sufletului uman, Delavrancea şi-a clădit întreaga operă pe opoziţia aceasta contrastantă, exploatîndu-i cu fineţe şi cu putere valenţele, potrivit unei viziuni care reunea o exactă percepţie a adevărurilor sociale şi a naturii mişcărilor psihologice. Naraţiunile sale stau dovadă stăruitoare a acestei duble tendinţe. O nuvelă (de debut) ca *Sultănica* (1883) e, în acelaşi timp, un omagiu adus ideii de puritate şi de naivitate feciorelnică, întruchipate în imaginea eroinei titulare, dar şi, prin destinul tragic al acesteia şi prin reliefarea, în antiteză, a insului lipsit de simţămîntul răspunderii etice, o tentativă de creionare a unuia dintre exponenţii sociali ai ideii de rău. Disocierea făcută aici revine ca leitmotiv în întreaga proză a lui Delavrancea. (...) Exprimîndu-şi programatic «cultul celor mici», adică al omului anonim, împins la periferia societăţii, incapabil să se acomodeze oricăror împrejurări, rezistînd la ceea ce numim azi înstrăinare, el zugrăveşte cu nedisimulată înţelegere drama inadaptatului în *Paraziţii, Trubadurul, Memoriile unui trubadur, Bursierul, Domnu' Vucea, Liniște, Iancu Moroi,* pentru ca să recurgă, în schimb, în aceleaşi texte, ca şi în altele *(Hagi-Tudose),* la culori violente menite a-i transcrie dezamăgirea, dispreţul, protestul, inaderenţa, cînd în raza observaţiei intră moravuri şi tipologii condamnabile prin esenţa lor dezumanizantă." (Martin, A., *M.*, p. 218-219).

Drama puterii

„Din toată activitatea dramatică a lui Delavrancea nu s-a putut menţine la suprafaţă decît «trilogia». Deşi într-un fond fabulos şi poetic, *Apus de soare* trăieşte mai ales prin realitatea tipologică a eroului principal. S-a zis, şi pe drept cuvînt, că această dramă desfăşură conflictul dintre o mare energie ce nu vrea să piară şi moarte. Însă interesul depăşeşte simpla originalitate a subiectului şi atinge valoarea unei creaţiuni de întindere universală. În Ştefan cel Mare este exemplificată cu un rar noroc psihologia autocratului, a tatălui de familie absolut şi în sfîrşit a bătrînului. Cu toate deosebirile de aspect exterior o mare asemănare se poate observa între Ştefan şi Taras Bulba. Ca tată, ca Domn, ca bătrîn, Ştefan a atins limita de sus a autorităţii, zdrobind orice independenţă, devenind obiect de cult. Lumea îi zice «slăvitul», «sfîntul», «Împăratul» şi tremură

Scanned with OKEN Scanner

numai la ideea ivirii lui. Vreo împotrivire din partea boierimii, nici nu se poate gîndi iar conjuraţia a trei boieri cari vor să aducă pe Ştefăniţă pe scaun nici nu e împotriva lui Ştefan pe care-l cred mort, ori agonic, ci a testamentului său. E de ajuns ca Ştefan să apară şi vinovatul se prăbuşeşte de spaimă. Voinţa Domnului e abuzivă, egoistă, împinsă peste limitele morţii şi nu atît cu moartea luptă Ştefan cît cu ideea că cineva ar fi în stare să strice aşezămintele sale. El priveşte ţara cu acelaşi sentiment absolut de autoritate cu care, om de tip arhaic, îşi întreţine femeia şi copiii. Înghenunchează înaintea lui Bogdan transmiţîndu-i puterile; şi cu toate acestea nu abdică pînă la sfîrşit la nici una din prerogativele sale. Nu moartea propriu-zis îl înspăimîntă pe Domn, cît gîndul încetării puterii, pe care caută a şi-o prelungi prin dispoziţii testamentare." (Călinescu, *I.I.r.*, p. 506).

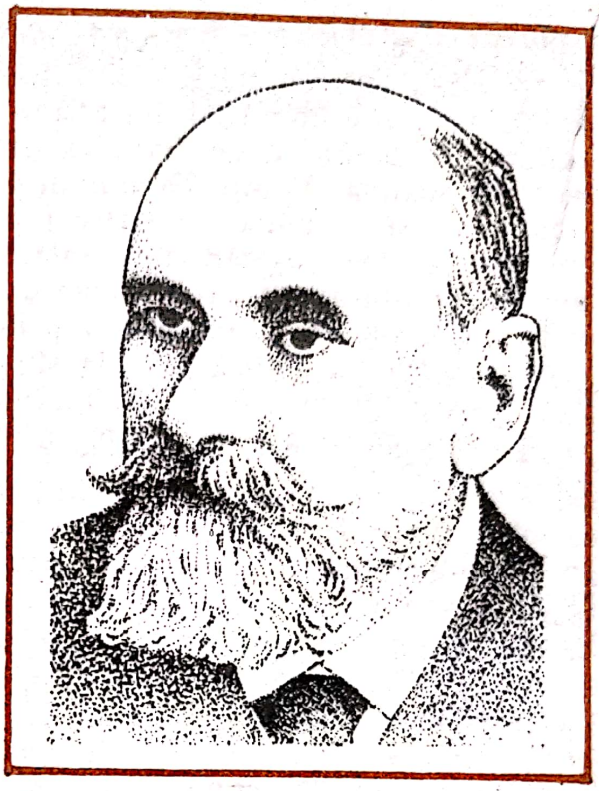
„Indiferent de conflictul particular, eroul care domină pregnant şi nestînjenit întreaga trilogie e neîncetat Ştefan cel Mare. Faţă de personalitatea acestuia se definesc, în fond, şi Ştefăniţă, şi Petru Rareş. Prezenţa lui e vie în memoria contemporanilor şi urmaşilor. Unii îl divinizează, alţii se zvîrcolesc să scape de sub supremaţia lui morală sau politică. Dar toţi, prieteni sau duşmani, îl respectă (sau se tem de el), recunoscîndu-i inteligenţa, vitejia, puterea şi simţul de echitate. (...)

Fără îndoială, punctele de plecare ale dramaturgului în conturarea eroului său au fost, în mare, tradiţie populară şi celebrul portret lăsat de Grigore Ureche în *Letopiseţul Ţării Moldovei*[1]. Fizionomia lui Ştefan întruneşte însă acum o strălucire alimentată de viziunea pe care Delavrancea o avea despre făuritorii istoriei noastre şi despre aceia care apăraseră, în trecutul eroic, fruntariile patriei. Reprezentîndu-şi imaginea gloriosului înaintaş, el nu-i mai descoperă simple trăsături disparate, legendare, morale sau fizice, aşezate pe acelaşi plan, ci profilul complex al militantului patriot. Expresia tipică a conducătorului legat, prin toate fibrele fiinţei sale, de interesele vitale ale poporului său. Replica prin care postulează că nu poate «desparte ce e al lui de ce e al ţării» e, în sensul acesta, cheia de boltă a propriului său caracter. Patriotismul, şi nu mîndria naivă a senilului ce nu vrea să se prăpădească, îi stăpîneşte mintea şi inima.(...) Furat de intenţii encomiastice, în spirit romantic, Delavrancea l-ar fi putut concepe pe Ştefan ca structură unidimensională. Dramaturgul şi-a înţeles însă personajul mai puţin linear. Neocolind adevăruri sufleteşti ce ţin de etate, de situaţie socială, de experinţă, de temperament, de natura raporturilor cu semenii etc., el a portretizat un om prin definiţie complex, pragmatic chiar, interesat să-şi pună la punct înainte de obştescul sfîrşit pînă şi probleme de ordin pesonal (lui Rareş şi Oanei le dă să înţeleagă că-i sînt fii, îşi comandă piatra pentru mormînt etc., etc.)." (Martin, *A.,M.*, p. 205-206).

[1] Textul lui Ureche e glosat, între altele, şi în cîteva din consideraţiile Oanei, mai cu seamă în primul act al *Viforului*, cînd eroina evocă doamnei Tana chipul fizic şi moral al lui Ştefan cel Mare.

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Dobrogeanu-Gherea



Pseudonimul lui Solomon Katz, fiu de negustor, născut în Slavianska (Ucrainia) la 21 mai 1855, mort în Bucureşti la 7 mai 1920. Refugiat politic în România (1875), descoperit de poliţia ţaristă, întemniţat în fortăreaţa Petropavlovsk şi deportat, evadează şi, în 1879, e din nou în România. Obţine cetăţenia română în 1890. Fost student al universităţii din Harkov, mai mult autodidact. Fruntaş socialist, propagator al marxismului, sociolog, filozof, critic şi teoretician literar. Debutul literar cu articolul *„Ştefan Hudici", schiţă dramatică de V.G. Morţun* (1885) în revista „Contemporanul", al cărei editor este (1881—1891). Principalele studii literare — *Personalitatea şi morala în artă, Asupra criticei, Tendenţionismul şi tezismul în artă, Eminescu, I.L. Caragiale, Caragiale fluierat, Decepţionismul în literatura română, Asupra criticei metafizice şi a celei ştiinţifice, Materialismul economic şi literatura, Idealurile sociale şi arta, Poetul ţărănimei* ş.a. — au fost adunate în trei volume de *Studii critice* (1890—1897), altele două, postume (1925—1927). Impune un nou concept de critică literară („ştiinţifică", „modernă"), propunînd o viziune completă asupra literaturii, de explicaţie şi analiză, prin îmbinarea criticii biografice şi psihologice cu cea sociologică şi mai apoi cu cea estetică şi stilistică. Studiile teoretice au un caracter polemic, într-un stil vioi şi dinamic, nu întotdeauna suficient supravegheat, vizînd opinii ale altor orientări (Titu Maiorescu mai ales, G. Bogdan-Duică, G. Panu, Al. Philippide). Extrem de bogată activitate publicistică în presa socialistă şi democratică, de propagator al socialismului şi marxismului *(Karl Marx şi economiştii noştri, Ce vor socialiştii români, Concepţia materialistă a istoriei, Din ideile fundamentale ale*

Scanned with OKEN Scanner

socialismului ştiinţific, *Neoiobăgia*, *Socialismul în ţările înapoiate* ş.a.), a avut un rol hotărîtor în orientarea mişcării socialiste din România.

Spiritul analitic

„Dobrogeanu-Gherea opune principiilor estetice profesate la Junimea, de provenienţă idealistă germană (Schopenhauer, Hegel, Vischer, Hartmann), o concepţie estetică materialistă, ce-şi are una dintre surse în teoria mediului a lui Taine şi în genere în gîndirea pozitivistă franceză din timpul celui de-al doilea imperiu, iar altele în democraţii revoluţionari ruşi şi în materialismul istoric. Concepţia propagată de Gherea pleacă de la premisa că opera de artă fiind un «product», ea nu poate fi satisfăcător interpretată fără studierea «cauzelor» sale, apropiate şi îndepărtate. Cauza imediată fiind artistul, vor trebui cercetate biografia lui, condiţiile în care s-a format, concepţiile sale. Aceasta implică studierea mediului social în care a apărut şi s-a afirmat producătorul de artă. Răspîndită în lume, opera exercită asupra societăţii o anume influenţă, folositoare sau vătămătoare. Deci, cercetătorul, după ce îşi va fi edificat publicul «de unde vine creaţiunea artistică», are de stabilit «ce influenţă socială şi morală e menită să aibă, ce înrîurire educatoare va avea ea», apoi «cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă» şi, în sfîrşit,« prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră». (...) Înţelegînd să promoveze o critică pozitivă, mai precis spus: pozitivistă, C.Dobrogeanu-Gherea are, incontestabil, meritul de a fi încercat, cel dintîi la noi, să dea exerciţiului critic o întemeiere ştiinţifică. Silinţele lui reflectă stadiul încă primar la care se găsea în acea vreme gîndirea socialiştilor români, tributară influenţelor unor variante ale materialismului vulgar şi predispusă a prelua necritic diverse teorii mai mult sau mai puţin ştiinţifice (Taine, Brandes etc.), de ultimă oră, numai pentru că erau noi şi se bucurau de popularitate în alte ţări. Rămîne, în tot cazul, un fapt că prin Gherea critica literară de la noi a depăşit stadiul «judecătoresc», devenind analitică, adică critică propriu-zisă. Titu Maiorescu fusese mai mult un îndrumător literar; Dobrogeanu-Gherea a purces, primul, la examenul amănunţit al operelor unor scriitori, inaugurînd o metodologie critică pe care o vor urma nu numai continuatorii săi (Raicu Ionescu-Rion, Ibrăileanu), dar cu radicale corective, desigur, chiar descendenţii lui Maiorescu." (Micu, *S.c.r.* p. 35—37).

Determinism şi tendinţă

„Determinismul este o caracteristică esenţială nu nuami a marxismului ci şi a oricărei discipline pozitive. Pentru Gherea, opera este determinată de numeroşi factori şi, la rîndul ei, opera, ca atare, devine un determinant: «Artistul ne dă numai ceea ce primeşte, şi nu poate să ne dea

decît din ceea ce primeşte. În lanţul nestîrşit al cauzelor şi efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul şi ceea ce a fost azi cauză, mîine e efect. Aşa şi cu arta.» Şi: «Societatea, sugerînd anumite idei şi sentimente artistului, creaţiunea artistului, caracterizată prin idei şi sentimente sugerate de societate, va sugera societăţii, la rîndul ei, idei şi sentimente în armonie cu cele primite». Clar. Cu excepţia termenului «armonie», care numai uneori este adevărat, alteori artistul reacţionînd negativ la sugestiile societăţii, totul e de neclintit. Prin introducerea determinismului, Gherea scoate critica de sub zodia jalnică a cuvintelor ce încearcă să înlocuiască ideile, din zona vagului, confuzului şi mucilaginosului.

Tocmai din determinarea artistului rezultă tendinţa operei, care e implicită şi inevitabilă: «În adevăr, dacă o creaţiune artistică e rezultanta înrîurirei mijlocului natural şi social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural şi cel social, creaţiunea lui [...]» «va exprima, într-un fel ori altul, tendinţele epocei în care trăieşte, ale societăţei în care trăieşte. Deci, artă fără tendinţă nici nu poate să fie. Artă fără tendinţă n-a existat, nu există şi nu va exista.» Limpede. E de reamintit că Gherea disociază energic intre tendinţă, tezism (opera ca teză demonstrată pedagogic) şi idealul social. Dacă tendinţa e implicată şi inevitabilă, idealul social este explicit şi ales deliberat de artist. Firește, ca militanţi, noi dorim ca toţi scriitorii buni să slujească deschis cauza socialismului dar, adaugă Gherea: «socotesc că orice operă cinstită şi adevărat artistică, care înnobilează sentimentele oamenilor şi oglindeşte societatea aşa cum e, slujeşte aspiraţiile socialismului...» Criticul spune deci că adevărul, în epoca noastră, este socialist." (Georgescu, *P.c.*, p. 31—32).

Critica, formă de artă

„Critica literară, în accepţia lui Gherea, nu se sfîrşeşte cu încadrarea operei într-un cîmp anumit de relaţii exterioare: urmează o a doua treaptă, abia aceasta specifică, anume interpretarea, înţeleasă într-un fel absolut surprinzător pentru noi: ca *re-creare a operei!* Ceea ce astăzi se cheamă, pretenţios, «critică creatoare», a fost descrisă de Gherea în coordonatele ei fundamentale şi denumită simplu: critică literară. Dar să-i dăm cuvîntul: «Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizaţii psihologice — şi prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte critica studiază opera literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică, care explică şi caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică şi caracterizează pe cea dintîi; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei şi artei în acelaşi timp. [...] Am vorbit adesea despre această parte ştiinţifică a criticei, şi pentru ce-ar mai fi de zis nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice. Din punctul acesta de vedere, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. (...) În acest sens *estetic*, deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea ar-

Scanned with OKEN Scanner

tistică propriu-zisă, dar totuşi o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sunt atîtea alte genuri literare deosebite în poetică: genul liric, dramatic, epic.»

Este cît se poate de limpede că pentru Gherea critica nu înseamnă izolarea artificială a «tendinţei» prin extragerea ei în stare pură din corpul operei. Observaţiile asupra operei făcute din alte unghiuri decît cel estetic nu pot şi nu trebuie să intervină în stabilirea valorii ei artistice; fiindcă o creaţie artistică poate fi cercetată şi din alte puncte de vedere decît cel estetic; dar numai prin recunoaşterea supremaţiei specificului, prin subordonarea tuturor investigaţiilor criteriului estetic se defineşte critica literară. Între valoarea unei lucrări şi caracterul ei în funcţie de aspectul sub care e analizată — psihologic, sociologic, etnografic, filozofic, istoric etc. — Gherea face o distincţie netă, «valoarea ei artistică, după cum e valoarea oricărei creaţiuni artistice, depinde în primul rînd de talentul artiştilor. Noi vorbim numai de *caracterul* acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei artistică». Un filozof, un sociolog, un psiholog, un etnograf, un istoric pot cerceta, din unghiul specific disciplinelor lor, o creaţie artistică, dar ei nu vor deveni, prin aceasta, critici literari. Fiindcă în persoana criticului îşi dau întîlnire multiple însuşiri: «criticul trebuie să aibă şi calităţi sintetice şi analitice dezvoltate; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza ştiinţifică, şi vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice.» (...) O precizare se impune: Gherea nu despărţea mecanic nici «partea ştiinţifică» de cea «estetică», aşa cum s-ar putea obiecta, ci le vedea ca elemente componente ale unui ansamblu armonios, indiscutabil: «opera critică întruneşte într-o armonie superioară şi spontaneitatea artistică, şi reflexivitatea ştiinţifică, ea ne face în acelaşi timp să simţim frumosul şi să-l pricepem», este artă şi ştiinţă în acelaşi timp.

Însă legenda durează — «ai crede că ceea ce cer eu criticei e să afle numai cum a fost artistul şi cum a fost societatea care l-a influenţat», notează Gherea undeva." (Iorgulescu, *F.*, p. 82—84).

Modernism

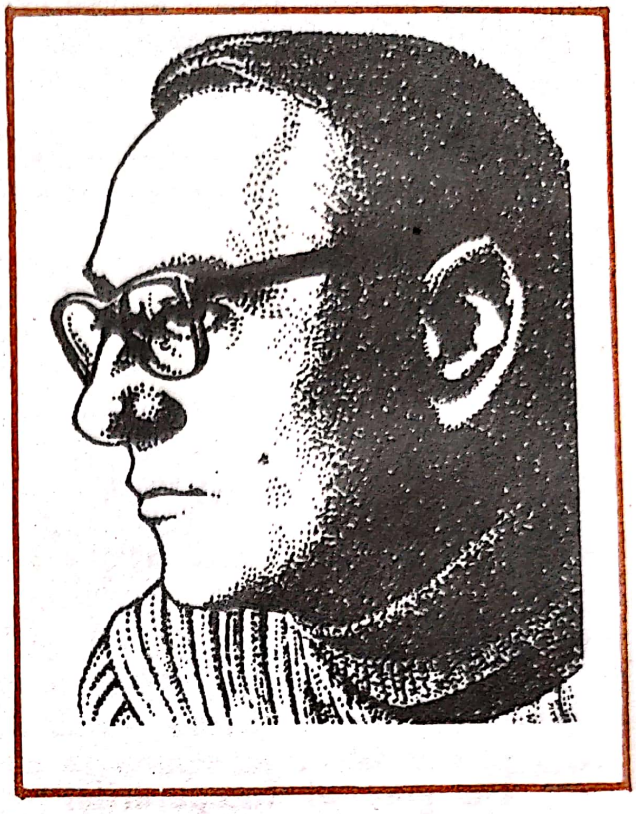
„În ultimii ani ai secolului, paralel cu Macedonski, dar într-o accepţiune mai largă, fiindcă fundamentată sociologic, el e partizanul unei *modernităţi* capabile să emancipeze structurile literare româneşti de sub servituţile eminescianismului, decepţionismului mimetic, socialismului idilic, contrafacerilor în creaţie, etc. «Omul modern», care aspiră să creeze şi să recepteze o literatură «modernă» (termenii revin obsesiv), e întrezărit în perspectiva unei ascendenţe sociale fără echivoc încă din *Asupra mişcării literare şi ştiinţifice* (1893): «Clasa care va da vlagă şi putere viitoarei mişcări literare şi ştiinţifice care va forma atmosfera de entuziasm în jurul manifestărilor artistice, e proletariatul cult în dezvoltarea lui şi păturile mai culte ale proletariatului manual orăşenesc.» Înaintea lui O. Densuşianu şi E. Lovinescu, el vedea în structurile civilizaţiei citadine laborato-

Scanned with OKEN Scanner

rul unde se pregătea declanşarea energiilor noii literaturi, moderne. În termenii ce vor fi reluaţi aproape identic de teoreticieni ai momentelor 1905 şi 1919, el afirma că «în oraşul civilizat, cu toate imensele lui neajunsuri, e concentrată bogăţia materială, ştiinţa, cultura, civilizaţia, lumina, de acolo atîrnă viitorul omenirei.» Din această perspectivă amendează el «imaginaţia romantică» a doctrinei poporanisto-ţărăniste în finalul avîntat al *Neiobăgiei* (1910) unde implicaţiile cultural-literare nu lipsesc («O societate bazată pe cultura mică agrară şi pe industria casnică ţărănească ar fi ţara mizeriei economice şi, deci, culturale şi morale, naţionale»), afirmînd premonitoriu: «Acolo unde fierbe viaţa şi lupta, acolo unde strigătul strident al sirenei cheamă mulţimea muncitoare la muncă, acolo unde masele muncitoare în mine răscolesc măruntaiele pămîntului, unde ciocane uriaşe spulberă blocuri de oţel, unde pădurea de coşuri înălţată spre cer anunţă izbînda şi victoria muncii omeneşti asupra naturii, unde vapoare uriaşe spintecă oceanele, acolo unde în oraşe gigantice se zbat şi se izbesc pasiunile, se lovesc şi se ciocnesc ideile, se plămădeşte cultura formidabilă de azi şi cea imensă de mîine, acolo unde fierbe şi spumegă lupta uriaşă dintre muncă şi capital, din care trebuie să nască o lume nouă... acolo şi numai acolo poate fi idealul nostru şi al ţării.» O literatură care să exprime acest proces («frămîntările uriaşe şi durerile naşterii») e implicată în viziunea-program, rostită aci şi în alte locuri cu patosul şi tensiunea oratorică proprii criticului." (Zaciu, *L.*, p. 63—64).

Scanned with OKEN Scanner

Ștefan Augustin Doinaș



Pe adevăratul său nume, Ștefan Popa, s-a născut la 26 aprilie 1922, în comuna Caporal Alexa, județul Arad. Licențiat al Facultății de litere și filosofie din Cluj (1948). A fost profesor de română (1948—1955) în comuna natală, apoi redactor al revistei „Secolul XX". Debut în „Jurnalul literar", 1939; volumului manuscris *Alfabet poetic* i se acordă în 1947 premiul E. Lovinescu. Debut editorial cu *Cartea mareelor*, 1964. Membru (1945) al „cercului literar de la Sibiu", aderă la estetica cerchistă cultivînd intens balada. Scriitor productiv, echilibrat fără ostentație și egal cu sine însuși, Doinaș elaborează la modul intelectual emoția poetică iar în creația recentă încearcă o împrospătare a acestei formule prin exploatarea resurselor limbajului frust, apoetic. Volume de versuri: *Omul cu compasul*, 1966; *Seminția lui Laokoon*, 1967; *Ipostaze*, 1968; *Alter ego*, 1970; *Ce mi s-a întîmplat cu două cuvinte*, 1972; *Versuri*, 1973; *Cai în ploaie*, 1974; *Papirus*, 1974; *Anotimpul discret*, 1975; *Alfabet poetic*, 1978; *Locuiesc într-o inimă*, 1978. Remarcabil comentator și teoretician al fenomenului literar este Doinaș în culegerile de studii *Lampa lui Diogene*, 1970; *Poezie și modă poetică*, 1972; *Orfeu și tentația realului*, 1974; *Lectura poeziei, urmată de Tragic și demonic*, 1980. Traducerea poemului dramatic goethean *Faust*, 1982, îi asigură un loc de prim rang în rîndul specialiștilor genului.

Echilibrul clasic

„Tonul este totdeauna grav, ideile au un piedestal și, în spațiul poemului, metaforele sînt aranjate geometric ca statuile într-un parc de Le

Scanned with OKEN Scanner

Nôtre. (...) Poemul are un nucleu epic şi cultivă cu distincţie (în cazul sentimentului erotic) pasiunea echilibrată. (...) Voluptatea, pentru acest liric cu simţurile supravegheate, este *sfîntă* şi dezlănţuirile pasionale îl înspăimîntă:

«Iubito, rupe farmecul nebun!/ Beţia asta cruntă nu-i a bună»

Doinaş exprimă, aşadar, temperanţa clasică, pasiunea raţională şi, deşi vorbeşte în mai multe rînduri de delir, extaz, spiritul lui trece prin aceste vîrtejuri ca salamandra prin flăcări. De altfel, multe poeme (mai ales cele din tinereţe) evocă *amintirea*, iar cînd sînt scrise sub puterea unei emoţii recente, emoţia se supune unui ceremonial complicat, care temperează punctele prea calde ale confesiunii. O despărţire *(Elegie în gamă majoră)* e o temă de suferinţă abstractă, tratată meticulos: «Plăcerile ca luntrile oprite/ şi-au şters de ape botul lor rotund,/ iar clipa amintirii fericite/ e doar o scoică de sidef pe prund./ Să nu-ţi faci chip cioplit din amintire/ şi nici la jaruri vechi să nu adăşti./ Consolatoare, o vopsea subţire/ aplică gîndurilor alte măşti./ Desprinde luntrea de la ţărm şi du-te./ Precum se pierd în ceruri meteori,/ se stinge-n golul dragostei pierdute/ amorul sfînt, gustat de-atîtea ori./ Lăsîndu-mă uitat, tu mă ucide/ să cînte-n deltă spumegînd, la guri...»" (Simion, *S.r.*, I, p. 95—96).

Un poet al începuturilor

„De la Arghezi şi Blaga n-am mai avut un *poet al începuturilor* aşa cum ni se înfăţişează, reluîndu-i, Ştefan Aug. Doinaş. Un rapsod pur şi arzător al desfacerii lumii din haos, al erelor ei revolute, al florei şi faunei la scară planetară, al originii omului şi mai cu seamă al biografiei spiritului, dornic de a se recunoaşte prin necurmată uimire. Dacă e adevărat că fiecare act liric autentic transcrie un început, nu e mai puţin adevărat că există un «început al începuturilor», o gîndire cosmogonică ce-l realizează. O poezie străveche în unda căreia autorul *Omului cu compasul* îşi iscodeşte chipul. (...): *«Nu peste mult tu vei fi azurul din mări,/ eu voi fi pămîntul cu toate păcatele./ Păsări mari te vor căuta prin zări/ Ducînd în guşă mireasma, bucatele./ Oamenii vor crede că sîntem duşmani./ Între noi, lumea va sta nemişcată/ ca o pădure de sute de ani/ plină de animale cu blana vărgată.»* Se observă imediat urieşenia reprezentărilor, simbolizarea unor mişcări esenţiale prin imaginea marilor categorii ale fenomenalităţii. Lumea pare proaspăt creată, aburindă, încă neaservită amănuntelor, defalcată în cîteva zone primordiale. Mări, oceane, fluvii, păduri, zăpezi, stele de aur, fluxuri, ostroave, continente, raze, cîntece vaste, — iată legenda hărţii lirice a lui Doinaş, care e un mapamond. Conştiinţa poetului ne apare drept cea a pionieratului: *«Ah, sîntem primii oameni care-au bătut poteci/ atît de-nguste, păduri mîncate de rugină...»*" (Grigurcu, *T.l.*, p. 55—56).

Semnul baladescului

„(..) el tinde mai peste tot la supunerea eposului baladesc necesităţilor cerute de reflecţia lirică mai mult sau mai puţin directă. Cu alte cu-

Scanned with OKEN Scanner

vinte, *poezia de idei* îşi cere şi acum drepturile. Spaţiul mitic-baladesc imaginat de poet are principala menire de a sprijini efectiv punerea în ecuaţie poetică a unei problematici ontologice aproape pe faţă enunţată. «Amanta fără patimă, Ideea», care «*...mă bîntuie cu voluptate/ punînd pe fruntea mea stigmat şi mir*» (poemul *Amanta,* cu care se deschide ciclul *Poeme)* se dovedeşte, aşadar, a fi însuşi pivotul întregului demers baladesc.

Aşadar, adept al unui punct de vedere cu totul modern în legătură cu capacitatea şi incapacitatea cuvîntului — adică a poeziei — de a-şi asuma sarcina de mediator al absolutului — în sens mallarméan —, poetul speră a rezolva această dilemă apelînd la serviciile baladescului. Acesta, prin natura sa, ar fi capabil, după opinia lui Doinaş, să creeze *situaţii poetice* noi şi astfel să faciliteze accesul la înţelegerea supremă a lucrurilor. Cum ar spune Mallarmé, ros de demonul analogiei în ale sale balade, poetul caută peste tot «întîmplarea» exemplară de anvergură mitică, care prin pregnanţa conţinutului ei dramaturgic şi narativ este singura în măsură să ne rezolve cîte ceva din tainele firii umane. Beneficiare ale unei substanţe baladeşti mai mult sau mai puţin inventată, poemele aspiră la statutul naraţiunii de tip parabolic pusă în sluja meditaţiei poetice cu finalitate axiologică. Reluarea unora dintre marile întrebări ce constituie obsesia poeziei de idei dintotdeauna nu comportă, astfel, nici un dubiu." (Ciobanu, *I.c.,* p. 56).

Sintaxă şi limbaj

„E poate pentru întîia oară cînd limbajul poetic se apropie decis, fără prejudecăţi specificiste, de limba „generală", de limbajul firesc contemporan, sinteză cultivată şi supraregională, translucidă, suprem concretă totuşi, fără a plăti bir vreunei preferinţe regionaliste sau de altă natură. Abstractă în acest înţeles, dar profund vie, limba aceasta foloseşte de minune exprimării unor idei poetice a căror principală forţă nu stă în nuanţa obscură sau particulară, scoasă la iveală din tainiţele cuvîntului, ci în belşug de asocieri intelectuale afective stîrnit de relaţiile dintre cuvinte. De fapt, contribuţia cea mai însemnată a poetului pe acest plan ţine de sintaxa frazei poetice, somptuoasă şi totodată exactă, ca un alai princiar. Cîte un poem e o mică flotă de trireme ordonată pitagoreic, între marea şi cerul clasic, iar cît despre balade, unele transpun, chiar, în materialul sonor, cadenţa de ceremonial şi mişcarea condensată a basoreliefurilor de pe frizele Eladei." (Regman, *S.,* p. 136—137).

Idei lirice

„Ca şi Voiculescu altădată, Doinaş se lasă bîntuit cu voluptate de către «amanta fără patimă, Ideea»; nu este deci un parnasian, ci un fer-

Scanned with OKEN Scanner

vent a ceea ce numim «idei poetice», un îndrăgostit de aceste fantasme ale minţii dar şi ale unei experienţe vitale mai adînci, faţă de care întreţine mereu cultul adecvării perfecte a expresiei. La fel cu poetul *Urcuşului*, el nu transcrie pur şi simplu *ideea*, ci o descîntă, o vrăjeşte pînă ce scoate rafinate efecte de atmosferă şi elevaţie, pînă ce forme şi linii îşi pierd materialitatea. Reţinem un exemplu, sonetul *Trestia: «Ziua se-ngînă cu noaptea. Înaltă,/ Trestia stă oglindindu-se-n iaz./ Zorii delir, pustiitul amiaz/ leneş scăzură în zarea cealaltă.// Iarăşi e seară. Şi iarăşi e treaz// duhul tîrşiului, vîntul de baltă./ Trestia-l simte-mprejur şi tresaltă;/ fulgi purpuratici o bat în obraz.// Iat-o — vibrînd între mîluri şi stele!/ Cîntecul fîlfîie, cade-n inele,/ tulbură orfic al apei timpan.// O, nălucire a clipei, visare!/ Pînă spre ziuă-n răstimpuri, tresare/ trestia tristă, uitată de Pan.»"* (Felea, *P.*, p. 62—67).

Mitropolitul Dosoftei

Pe numele de mirean Dimitrie Barila, fiul unui negustor aromân, s-a născut probabil în 26 octombrie 1624, şi a murit în exil (Zolkiew, Polonia), la 13 decembrie 1693. A studiat la Lemberg, la şcoala de retorică şi poezie, discipline predate în latină, greacă, slavonă şi polonă. Monah la mănăstirea Pobrota (1649), episcop de Huşi (1658) şi de Roman (1659), mitropolit al Moldovei (1671—1688) cu două scurte întreruperi. Traduce şi tipăreşte mai multe cărţi religioase necesare cultului bisericesc. Mai importante sînt *Psaltirea... pre versuri tocmită* (Uniev, 1673), o prelucrare originală a psalmilor; *Viaţa şi petrecerea sfinţilor* (4 vol. 1682—1686), *Parimiile peste an* (1683), legende hagiografice. Traducător al dramei *Erophile* scrisă de poetul cretan Gheorghios Hortatzis.

Semnificaţia începutului

„Ceea ce surprinde astăzi pe cititorul care abordează *Psaltirea* din perspectiva a trei sute de ani de poezie cultă românească este sforţarea titanică de a turna limba română în «forma nouă» a versului cult, efortul de a o face capabilă nu numai să traducă, ci şi să re-creeze cu mijloacele proprii unul din monumentele capitale ale poeziei universale. *Psaltirea* este cartea în care toată gama sentimentelor umane se află cuprinsă, gravitînd aparent spre un singur centru transcendent dar reflectînd în fapt întreaga realitate umană, sufletul omenesc în toate cutele lui". (Ivaşcu, *I.l.r.*, p. 200).

Scanned with OKEN Scanner

Izvoare şi modele

„...ideea de a versifica psalmii şi de a-i aşeza pe melodii, pentru a fi cîntaţi în biserici, în reuniuni, în case, a pornit de la calviniştii francezi. Calvin însuşi a versificat cîţiva psalmi, dar cele mai frunmoase versuri le-a dat poetul francez Clément Marot (1495—1544), care a versificat 50 de psalmi. De la aceştia s-au inspirat traducători din toate ţările pe unde a pătruns Reforma, pînă la marele poet polon Ian Kochanowschi, a cărui operă publicată în 1577 şi retipărită apoi în nenumărate ediţii — 15 pînă în vremea lui Dosoftei — a servit de imbold pentru traducere şi de model pentru versificaţia lui Dosoftei. (...)

I. Bianu, publicînd în 1887 *Psaltirea* lui Dosoftei, a arătat că structura versurilor mitropolitului moldovean este imitată după ţesătura versurilor lui Kochanowschi. Găsim la Dosoftei ritmica utilizată de poetul polon, lungimile de versuri ale modelului şi succesiunea rimelor versuri percehe (1 cu 2, 3 cu 4) alcătuite totdeauna din cîte 2 silabe (rime feminine).

Dosoftei a luat însă de la Kochanowschi numai modelul, formele de versificaţie în general, căci în amănunte măsura versurilor lui corespunde cu măsura versurilor lui Kochanowschi. Fondul traducerii a rămas neatins de influenţa polonă." (Cartojan, *I.l.r.v.*, p. 205—206).

„Dosoftei a cunoscut şi literatura neogreacă, ce se inspira, la rîndu-i, din poezia italiană a Renaşterii şi epocii barocului, mijlocind astfel poetului român primul contact, indirect, cu ritmurile şi melosul poeziei neolatine. Dosoftei realizează, în felul acesta, cea dintîi definiţie a tipului clasic al poetului român, aşa cum o vor ilustra, în secolele viitoare, Budai-Deleanu, Văcăreştii, Conachi, Heliade, Eminescu şi alţii: pe de o parte, o cultură considerabilă, în mai multe limbi străine, orientată spre orizonturi multiple, capabilă să fructifice sugestii şi experienţe variate, pe de alta, un puternic instinct al geniului poetic popular, o capacitate caracteristică de sinteză între universul de forme, ritmuri, expresii şi culori al creaţiei orale autohtone, şi substanţa, tiparele poetice ale modelelor şi surselor culte, asimilate din cuprinsul altor literaturi. De aceea, opera lui capitală constituie şi actul de naştere al poeziei culte româneşti vrednică de acest nume". (Ivaşcu, *I.l.r.*, p.200).

Sensuri filozofice

„Glosînd pe marginea textului ei, Dosoftei face, în bună tradiţie medievală europeană, alegoreză psalmică pentru uzul cititorilor nestrăbătuţi cu acest fel de scrisoare: «*Genunea* este lumea cea cu valuri. *Corabiile*, sufletele, că cu mare grijă trec de scapă de *chiţi*, de primejdie» (...) etc.

În faţa nemijlocitelor reprezentări sensibile ale mitologiei psalmice, sîntem invitaţi, aşadar, la căutarea unor semnificaţii mai adînci. De aceea, se poate spune despre *Psaltire* că însemnînd, fără îndoială «*suirea gîndului*

către Dumnezeu» într-un patetic dialog cu cel aflat în «lumină neapropiată», ea este în același timp o vastă alegorie care *«foarte suie mintea* ca pe niște stepene la adîncimea cea naltă a adîncului înțelesului» soartei omului în lume. O neliniștitoare *alegorie a vieții și morții,* altfel, și mai frumos spus, a «petrecerii ceștiia deaciia» și a «ducerii ceii într-acolo».

Monologul psalmistului realizează exemplificarea unui dramatic destin colectiv (...) Asediat de «spurcăcioși», omul se simte «pre tot ceasul cu dzilele amînă». Priveliștea atîtor nărăviri rele este cu atît mai întristătoare cu cît omul deține un loc privilegiat în univers, în virtutea căruia, de altfel, dialoghează de la egal la egal cu Dumnezeu. (...)

«Doamne, sînt mîhnit și trist cu totul», exprimă o stare de spirit obișnuită psalmistului, nu diferită de aceea a iluștrilor contemporani ai lui Dosoftei — Costin și Neculce, în paginile letopisețelor. Răul este, și acolo, însăși existența oamenilor, viața lor tulburată care furnizează nenumărate motive pentru decepții și descumpănire morală. Adînca mîhniciune a psalmistului se regăsește în constatarea marelui logofăt că în acele vremei de sfîrșit de veac al XVII-lea, împresurat cu spaime, «omul îmbla ca fără sine»". (Curticăpeanu, *O.v.,* p. 54—55).

O artă naivă

„Dosoftei are acea curgere mieroasă a limbii, densitatea de lichid greu a frazei, materialitatea vorbei care dau mireasmă mîhnirilor abstracte: (...) *Ascultă-mi ruga, Dumnezeu sînte,/ Și nu mă trece, ce-mi ia aminte!/ Că-mi faci rea voe pentru grea ură/ De sînt cu spaimă-n cugetătură. (...)*

Realismul lui Dosoftei vine din naivitate, totuși unit cu patriarhalitatea dă grațios de rigide picturi primitive pe lemn: *Doamne sfinte, păgînii veniră/ În țara ta de o răsipiră.../ Și feaceră Ierusalimul/ Ca o cramă cînd i se ia vinul:// Trupurile zac pe jos căzute/ A slugilor tale ce-s crezute,// Și carnea lor o mănîncă hiara/ Și păsările din toată țara./ Sîngele li stă vărsat ca apa,/ Și nu-i nime să meargă cu sapa.*

Oricît de stîngace ar fi uneori stihurile mitropolitului, nu trebuie să uităm că întîiul a încercat tot soiul de registre, versuri de cîte 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14 și 16 silabe. Este în stihuirea lui chiuirea, hilaritatea sfîntă a misticilor italieni: *Cine face zid de pace/ Turnuri de frăție:/ Duce viață fără greață,/ Ntr-a sa bogăție./ Că-i mai bună de preună/ Vieața cea frățească; Decît armă ce destramă/ Oaste vitejească.*" (Călinescu, *I.l.r.,* p. 55).

Tradiție și continuitate

„(...) în ritmurile inițiate de dulcele mitropolit, și în acea limbă de vechime, în bătrînețile lui contorsiuni de cuvinte, aveau să prindă glas, peste veacuri, în vremea noastră cea mai nouă, ritmurile unor poeți moderni.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt, în poezia lui Tudor Arghezi şi a lui V. Voiculescu, anume asperităţi fie voite, ritmări ce în sinuozitatea lor se apropie de un gen de aritmie superioară, departe deopotrivă de poezie ca şi de proză, — experienţă care aminteşte oarecum de cutezările muzicii atonale — şi care au fost pentru prima dată încercate de duiosul nostru psalt. Nu e însă mai puţin adevărat, că Dosoftei exprimă şi o simţire ce a revenit în poezia lui Arghezi şi a lui Voiculescu: tînjirea, înconjurată de scîrba păcatului, după Dumnezeu. Fiorul celest în magma terestră". (Negoiţescu, *l.c.*, p. 21).

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Dragomirescu

S-a născut la 22 martie 1868 în comuna Plătărești, județul Ilfov și a încetat din viață în 25 noiembrie 1942 la București. Face studii gimnaziale și liceale, universitare (Facultatea de litere și filosofie, absolvită în 1892) la București. Debut beletristic, în „Convorbiri literare", direcție în care va mai da un roman, *Copilul cu trei degete de aur* (I—IV, 1932—1936). A fost redactor, prețuit de Titu Maiorescu, al „Convorbirilor literare", scoate (1907) propria revistă, „Convorbiri", denumită apoi (1908—1910) „Convorbiri critice". Profesor universitar, din 1928 membru al Academiei. Ca estetician, critic literar și teoretician al literaturii este pe plan mondial unul dintre inițiatorii metodei structuraliste, direcție căreia i se vor ralia, parțial și în forme specifice, D. Caracostea, D. Popovici și Pompiliu Constantinescu, dintre cercetătorii fenomenului literar încadrabili epocii sale. Sistemul pe care îl construiește în teoria literaturii și estetică, dar și critica sa literară, au ca postulate principale considerarea capodoperei drept realitate ce nu depinde, ca valoare, de condițiile istorice ale genezei ei. Distincția între eul cotidian și eul creator al autorului, între existența în sine a operei și existența ei pentru noi, deci între structura de fapt și felul în care o actualizează, o trăiește publicul. Aceste idei se cristalizează în *Critica științifică și Eminescu* (1895), *Știința literaturii* (1926), *Dialoguri filosofice. Integralismul* (1929), *La science de la Litterature* (Paris, I—IV, 1928—1930), *Sămănătorism, poporanism, criticism* (1934) etc.

Scanned with OKEN Scanner

Personalitatea umană și personalitatea artistică

„În timp ce orientările psihologiaste, cele în prelungirea lui Taine considerau că investigarea biografiei unui autor, prin relevarea trăsăturilor temperamentale, sufleteşti, social-istorice, duce la explicarea operei, Dragomirescu va stărui asupra necesităţii separării riguroase a planurilor.(...) Opera de artă nu reprezintă niciodată aspectele trecătoare şi superficiale ale sufletului omenesc («modul de a simţi, a cugeta şi a lucra al artistului în viaţa sa de toate zilele, precum şi împrejurările ereditare, sociale şi naturale care în chip mijlocit au contribuit de dezvoltarea acelei vieţi»), ci numai pe acele esenţiale şi durabile. Între aceste două aspecte nu numai că nu se pot stabili raporturi de egalitate, dar ele se află de cele mai multe ori în ireconciliabilă contradicţie. De pildă, demonstra Dragomirescu împotriva cunoscutei teze privind pesimismul eminescian, «personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă şi numai personalitatea lui artistică în ceea ce avea mai profund, mai în legătură cu reflecţiunea, era, cînd era, pesimistă. Astfel că nici constituţia particulară a personalităţii sale omeneşti nu explică pesimismul său: el este inerent personalităţii lui artistice şi se datoreşte propriei sale dezvoltări, independent de stările sufleteşti ale personalităţii lui omeneşti. E un efect al imaginaţiei reflexive nu al raţiunii practice. (...) Trăsăturile esenţiale ale personalităţii artistice în adîncurile insondabile ale structurii sale sufleteşti şi care-i modelează originalitatea creatoare, se reflectă în operele de artă (în înţelesul major al conceptului). Iar operele de artă — ca şi trăsăturile personalităţii artistice pe care le întrupează — sînt, în genialitatea lor creatoare, în afara categoriilor spaţialo-temporale, în afara istoriei.“ (Ornea, *J.*, p. 471—473).

Teoria capodoperei

„După autorul *Ştiinţei literaturii,* capodoperele artistice sau literare au o viaţă proprie: ele există numai ca posibilităţi ale conştiinţei omeneşti, născîndu-se din combinarea spiritului uman cu Natura şi crescînd în conştiinţa omului, dar în afara voinţei sale. Principiul capodoperelor constă în latura lor psihofizică, elementele psihice neputînd fi înţelese şi devenind existenţe pînă a nu fi fost încorporate într-un material fizic, iar materialele fizice neputînd fi socotite ca atare, deoarece toate se află impregnate de valori psihice, care le conferă o cu totul altă existenţă. Capodoperele, prin natura lor mixtă şi originală, impun adaptarea metodei descriptive de studiu. Căci orice capodoperă este un prototip de speţă inaccesibil şi insesizabil în sine de care ne putem doar apropia, luînd conştiinţă de realitatea lui, numai după ce trecîndu-l prin conştiinţa noastră, l-am alterat prin tot ceea ce conţine spiritul nostru. Cu însăşi cuvintele lui M. Dragomirescu, «ne apropiem de el cu mentalitatea, cu sensibilitatea şi cu tendinţele *noastre,*» iar imaginile, pe care le păstrăm de pe urma acestui epropieri, nu aparţin capodoperei, ci trecerii ei prin sufletul nostru.“ Şi mai departe: «Aceasta se înfăţişează deci cu caracterele unui prototip, insensibil, dar apt să trăiască în imaginile sau ideile pe care noi ni le facem despre el şi care joacă rolul indivizilor, asigurînd existenţa speciilor.

Scanned with OKEN Scanner

În acelaşi fel aceşti indivizi-imagini se reproducc la infinit, purtînd anumite diferenţe, întocmai ca indivizii unei specii animale sau vegetale.» (...) Reale şi totodată ideale, capodoperele nu există decît în concret. Partea fizică este forma lor, iar partea psihică — fondul. Şi mai curînd crede autorul, ele nu sînt nici reale şi nici ideale, ci sînt psihofizice, fiindcă adevărata lor natură nu rezidă nici în formă, nici în fond, ci în raportul dintre formă şi fond, pe care esteticianul îl numeşte *armonie.* Această legătură a elementelor capodoperei face ca toate caracteristicile fondului să răspundă caracteristicii de formă, după cum fondul, la rîndul lui nu poate fi altceva decît ce este forma. E deci vorba de «o sinteză absolută», care singură decide că ne aflăm sau nu ne aflăm în faţa unei capodopere». (Streinu, *P., IV,* p. 173—176).

Autonomia esteticului

„În încrederea generală acordată istoriei literare, glasul său exprimă nu numai îndoieli, dar protestul şi învinuirea. Documentul acestei polemici este *Critica ştiinţifică şi Eminescu,* 1895, un text în care se găsesc indicate mai toate direcţiile ulterioare ale gîndirii d-lui Dragomirescu. De fapt, în acest interesant opuscul atitudinea antipsihologistă se îmbină cu aceea antiistorică. Căci dacă opera literară ar fi rodul personalităţii empirice a scriitorului, prin această rădăcină opera ar comunica cu întreaga societate contemporană, pe care ar fi rolul ei s-o exprime. Cum însă opera este fructul personalităţii artistice, nu al celei umane, legăturile ei cu mediul în care scriitorul a trăit, din care şi-a primit cultura şi impresiile hotărîtoare, sînt de fapt retezate. Pentru vajnicul apărător al autonomiei estetice a operei literare aceasta este un organism închis şi impermeabil faţă de mişcarea vieţii istorice. În comunicare cu mobilismul istoric se găsesc numai acele opere în care sinteza defectuoasă, lacunară, permite curentelor contemporane să se filtreze şi să acţioneze. Numai în legătură cu acestea din urmă metodele istoriei literare îşi păstrează valoarea explicativă. Rolul ei se opreşte însă în pragul marilor succese estetice, a *capodoperelor,* pe care nu numai că nu le poate explica, dar pe care le desfigurează ori de cîte ori încearcă să se apropie de ele. Nu este locul de a discuta aici teoria d-lui Dragomirescu, dar dacă ne gîndim la atîtea din exagerările istoriei literare, la marea ei cheltuială de timp şi de vrednicie pentru stabilirea unor amănunte pe care bunului simţ îi este cu neputinţă să nu le găsească infime şi nesemnificative, metoda d-lui Dragomirescu apare ca o revenire la esenţial, la miezul interesant al lucrurilor. Poate că această metodă ne ascunde adevărul că operele literare sînt momente în dezvoltarea spirituală a omenirii şi că valoarea lor reprezentativă este cu atît mai mare cu cît sinteza pe care o realizează este mai bogată şi mai adîncă. Nu putem totuşi să nu-i recunoaştem o îndreptăţire se seamă în năzuinţa de a izola produsul artistic şi de a-l pune în centrul cercetării cînd constatăm că pentru atîţia zeloşi istorici ai literaturii opera era uitată în avantajul antecedentelor sau a nenumăratelor ei conexiuni externe.“ (Vianu, *O.,* III., p. 12—13).

Scanned with OKEN Scanner

Geo Dumitrescu

Născut la Bucureşti, 18 mai 1920. Absolvent al Facultăţii de litere. A fost redactor la „Timpul", „Flacăra", „Almanahul literar", „Gazeta literară". I se datorează apariţia revistei „Albatros" (1941). Redactor şef adjunct al revistei „Flacăra" (1948—1950) şi redactor şef la „România literară" (1968—1970). Debut liric în „Cadran" (1939) şi editorial cu placheta *Aritmetică,* 1941, semnată Felix Anadam. Volume ce au marcat ulterior date în evoluţia sa poetică şi în receptarea operei sînt *Libertatea de a trage cu puşca,* 1946, pentru care i s-a decernat Premiul Fundaţiilor regale, *Aventuri lirice,* 1963, Premiul Uniunii Scriitorilor, *Nevoia de cercuri,* 1966; *Jurnal de campanie,* 1974. Creaţia lui Geo Dumitrescu se remarcă prin gustul pentru subminarea locurilor comune ale literaturii şi rostirii cotidiene, postură din care se degajă însă firul angajamentului civic, politic căci, asemeni tuturor ironiştilor de rasă, poetul demistifică pentru a-şi afirma credoul. Problematizarea datelor fundamentale ale existenţei succede tratamentului ironic, demitizant, aplicat reprezentărilor false, neviabile sau, altfel spus, acest tratament oferă pretextul afirmaţiilor poetului.

Poetica antipoeticului

„Dintre tinerii poeţi afirmaţi în timpul celui de-al doilea război mondial, un destin aparte şi evoluţie sinuoasă a cunoscut Geo Dumitrescu. Alături de (...) Constantin Tonegaru, M.R. Paraschivescu, el reprezintă ipostaza insurgentă a liricii care înseamnă, pe de o parte, o reacţie

Scanned with OKEN Scanner

împotriva purismului, a ermetismului, în speţă împotriva post-barbienilor iar pe de alta, un efort de a readuce poezia în viaţă, de a o transforma în revoltă propriu-zisă, în acţiune. Este vorba, aşadar, în cazul acestor scriitori, de o resurecţie artistică, de descoperire a unui nou limbaj dar nu şi de una socială. Ei vor să transforme poezia însă odată cu aceasta să transforme şi viaţa. Creaţia va fi gîndită ca participare directă la evenimente. Miturile literare sînt confruntate cu realitatea, dovedindu-se falsitatea şi convenţionalitatea lor. (...) În cazul său, resurecţia aceasta antipuristă are aspectul cel mai literar. Cu cinism aproape, compromite toate locurile comune ale unei lirici considerate îndeobşte «frumoase», distruge metodic însuşi inefabilul poeziei, stările ei de graţie, imponderabilele, intimitatea. Imaginarul este demontat şi compromis printr-o permanentă confruntare cu realitatea. O ironie rece subminează metaforele pe cale de a se constitui; limbajul nu mai este selectiv, deci «poetic»; îşi încorporează cuvintele din domenii extrem de diverse, prin asociaţii insolite, bruscînd simţul burghez al creaţiei «frumoase». Poemele sînt invadate de comparaţii derizorii, aflate într-o lume periferică, violent banală, adesea grotescă. O dezicere absolută de mister te întîmpină într-un asemenea univers care pare a fi pierdut ideea de «literatură». Versificaţia însăşi, ca simplă tehnică exterioară, este contrafăcută cu o ironie rece; stîngăcii voite de ritm, rime searbede, sfidarea oricărei măsuri." (Poantă, *R.*, p. 121—122).

Tragedie şi joc

„Încă G. Călinescu, scriind despre Geo Dumitrescu în *Naţiunea* (1948), observase: «Temele poemelor sale sînt de categoria sublimului, şi a tragicului, iar d-sa le înregistrează cît mai neacademic cu putinţă». Tocmai această înregistrare «cît mai neacademică», această coborîre voită a expresiei în prozaism, apoi dispoziţia mereu zeflemitoare, bravada, tifla sînt atitudini ce au condus la mascarea dimensiunii tragice, impunînd impresia jocului. Dar un joc simulat, inautentic, un joc ce nu decomprimă ci tensionează spiritul, o falsă jubilaţie care antrenează trăirile către un prag-limită, dincolo de care un spaţiu de ameninţare şi nelinişte se deschide. Foarte caracteristică, în acest sens, este poezia *Portret* (...) E minat jocul, răsfăţul copilăresc şi totul pare la început benign, chiar dacă se ghiceşte, în subtext, o intenţie subminatoare: «Acum pictez un tablou mare —/ Vreau să-mi fac un autoportret/ Aici o să desenez inima — o gămălie de chibrit,/ aici creierul— un aparat sacru şi concret.// Undeva vor fi neapărat nasul, gura,/ n-are nici-un sens să omit ochii — două semne de întrebare,/ aici în colţ o să-mi pictez gîndurile —/ o claie informă de rufe murdare.» (...)

Este de urmărit în aceste texte, dincolo de gesticulaţia sfidătoare şi inconoclastă, încordarea unui spirit care-şi propune să reziste ultragierilor, vibrarea dureroasă a unei conştiinţe suferind de prea multă luciditate." (Dimisianu, *O.l.*, p. 51—52).

Scanned with OKEN Scanner

Despre certitudini

„De la culegerea de debut şi pînă acum, poetul s-a angajat, în tulburătoarea sa zbatere, la elucidarea uneia şi aceleiaşi problematici: dialectica dramaticei căutări a certitudinilor existenţei. „Programul" enunţat încă în poema finală din *Libertatea de a trage cu puşca* ni se pare întru totul definitoriu: «De mic copil, înainte de a face ceva mai bun, înainte de a învăţa să merg pe picioare,/ Cred că am început prin a căuta certitudini.../ Obiceiul ăsta mi-a rămas şi acum cînd m-am făcut băiat mare». Poemul *Despre certitudini* (căci despre acesta este vorba), dedicat lui Miron Radu Paraschivescu — de a cărui *Declaraţie patetică* volumul *Libertatea de a trage cu puşca* este evident înrîurit — postula, în acelaşi timp, sfera concretă a căutării de certitudini prin enumerări insolit cuprinse în leit-motivul ce urmează: «Certitudini, Doamne, ce bine e să ai certitudini! —/ în stomac, în cerul gurii, în vîrful unghiilor, în aşternut ...». Aparent egoist, prgramul poetului era de fapt unul „obiectiv", vizînd raportul individ-societate. Cu precizarea însă că cel dintîi termen, spre a-şi afla rezolvarea în cadrul celui de al doilea, trebuie, mai întîi să-şi procure certitudinile cunoaşterii de sine: «Nu ne putem dărui înainte de a ne aparţine», iată aforismul înserat în chip de *motto* înaintea celei de a III-a secvenţe a poemului." (Ciobanu, *P.*, p. 33).

Sentimentalitate balcanică

„Geo Dumitrescu se dovedeşte un descendent liric al antonpannismului, constructor de parabole şi cîntăreţ al erotismului viril, spirit încărcat de umoare uneori, alteori, de sentimentalitate abia deghizată. Miticismul bucureştean apare în această poezie prin saltul intempestiv de la o idee la alta, de la o situaţie gravă la una persiflantă, prin nevoia confesiunii şi totodataă a disimulării, în sfîrşit, prin expresia coborîtă la nuanţele familiarităţii.Poetul oferă în fond un spectacol al propriilor măşti, ironizînd în tot locul dintr-o pornire temperamentală de a demitiza. Ironia aceasta e cîteodată un reflex sceptic cu urmări în substanţa poeziei, ce se îndepărtează de spaţiul natural, creîndu-şi propriul său spaţiu de artificii. (...) Scăpările confesive, adesea memorabile («Uite, melcul tăcerii înaintează...», «Nu e prima dată singurătatea mi se pare un imens iceberg» etc.) oricît de repede trecute în autoironie dau versurilor o mişcare gravă, înspre ţinuturile de mister ale meditaţiei. (...)

Şi poate că nicăieri nu se vede mai bine dorinţa de mimare a indiferenţei, pe un fond de acută sensibilitate, ca în versurile erotice. Cu o punere în scenă înşelătoare, anecdotică, se aud totuşi aici accente lirice peste care pluteşte o rafinată muzicalitate de ton şi sentiment.

Geo Dumitrescu regăseşte astfel şi dezvoltă o tradiţie de poezie trubadurească munteană la care îl duceau în mod firesc natura afectivă şi inteligenţa sa iconoclastă." (Cristea, D., *U.a.*, p. 56—58.

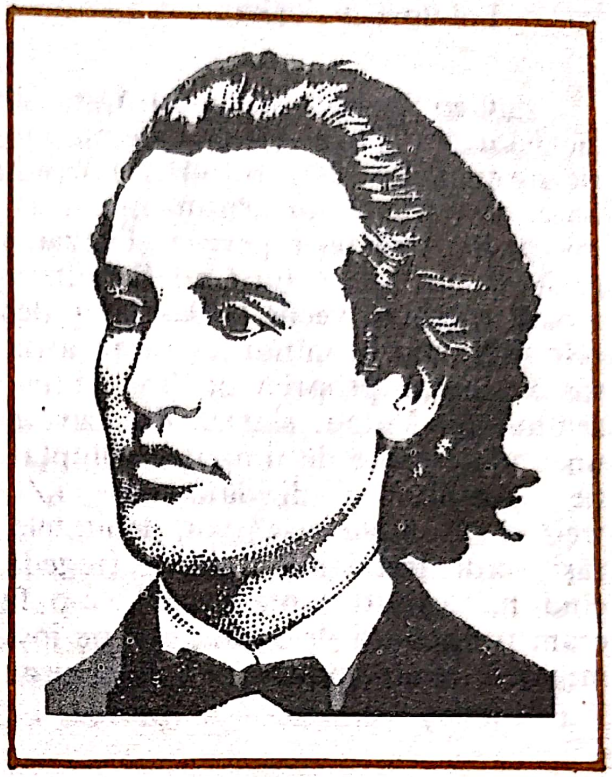
Scanned with OKEN Scanner

Folclorism urban

„Geo Dumitrescu cultivă, pe lîngă sugestia mitică a proverbelor şi zicalelor («A nimerit-o ca Ieremia cu oiştea în gard», «Cui îi dai pe datorie nu-ţi mai calcă-n prăvălie»), candoarea pitorească a cîntecelor de periferie, abandonul lor sentimental frust, ca un blazon al bunului-simţ şi al mişcărilor sufleteşti perene. Poezia atît de balcanică în umoarea ei, cu grijă disimulată, a lui Geo Dumitrescu nu de sfieşte a îngîna cutare frumoasă romanţă veche («Deschide, deschide fereastra») ori un cîntec lăutăresc («Numai la mîndruţa mea/ arde lampa ca şi-o stea») pînă la o gustoasă sinteză proprie, de lascivitate şi de dulceaţă lingvistică, pusă sub semnul lui Villon, sinteză din care se conturează fantasma ameţitoare a unei adolescenţe de timpurie voluptate. E poate cea mai memorabilă creaţie a poetului: «Şi diridam şi alelei,/ negustorite oase,/ fiţi binecuvîntate-n trei/ şi răsplătite şase/ voi, neuitatele femei/ din ultimele clase! .../// Şi iarăşi verde trei lămîi,/ iubire fragedă dintîi —/ era de sfînta Filofteea/ cînd mă-nvăţaţi fapta-aceea/ ce-o face omul cu femeea,/ căci vouă vă eram frumos/ şi de-a călare şi pe jos,/ o, fete vechi, cu pulpe groase,/ nemijlocite şi frumoase!...»“ (Grigurcu, *T.L.*, p. 40—41).

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu



Al şaptelea copil al lui Gheorghe Eminovici şi al Ralucăi, s-a născut la 15 ianuarie 1850, în Botoşani. Tatăl, dintr-o familie de ţărani români din Bucovina, învaţă carte şi intră în slujbă boierească, primind titluri mărunte de sulger şi căminar. Mama este fiica stolnicului Vasile Iuraşcu din Joldeşti. Copilăreşte, în primii ani, la Botoşani, din 1856 la Ipoteşti, unde familia îşi cumpărase o mică moşie. Studiile le începe probabil în casă; în 1858 e înscris în clasa a III-a la Naţional-Hauptschule, şcoală primară greco-orientală din Cernăuţi. În 1860, absolvind clasa a IV-a, este elev la „K.K. Ober-Gimnasium" din acelaşi oraş, dar în 1862 părăseşte şcoala şi se întoarce la Ipoteşti. Debutul literar cu poezia ocazională *La mormîntul lui Aron Pumnul* într-o broşură votivă din ianuarie 1866 a „învăţăceilor gimnăziaşti". În acelaşi an debutează în „Familia" (25 februarie/ 9 martie) cu poezia *De-aş avea...*, salutată de Iosif Vulcan, care îi schimbă numele în Eminescu. Urmează *O călărire în zori* şi o traducere, apoi *Din străinătate, La Bucovina, Speranţa* şi *Misterele nopţii*. Colaborează în continuare la „Familia". Între timp, însoţeţte ca sufleur şi copist trupa lui M. Pascaly în turnee în Transilvania şi Moldova, fiind şi sufleur în tupa lui Iorgu Caragiale sau la Teatrul Naţional din Bucureşti. Tatăl său îl va trimite însă la universitatea din Viena, cu toate că îi lipseau atestatele gimnaziale. Între 1869—1872 audiază cursuri de filozofie, drept, economie politică, limbi romanice, medicină, citeşte enorm, mai ales filozofie (încearcă şi traduceri din Kant) şi ştiinţe. Deşi îşi consacră cea mai mare parte lecturilor şi creaţiei poetice, participă entuziast la viaţa studenţimii române grupată în societatea „România Jună", leagă prietenii, publică articole în „Albina" şi „Federaţiunea" din Pesta ori în „Familia". Încercînd o apropiere de cercul junimist, trimite la Iaşi poezia *Venere şi*

Scanned with OKEN Scanner

Madonă, care apare în „Convorbiri literare" (15 aprilie 1870). Încurajat de succes, publică *Epigonii* şi *Mortua est* (1871), poezii care-i vor servi lui Titu Maiorescu ca argumente ale „direcţiei noi". În vara anului 1872 părăseşte Viena; la Iaşi, citeşte în şedinţele „Junimii" şi publică poeziile *Egipetul, Înger şi demon* şi *Floare albastră* precum şi nuvela *Sărmanul Dionis*. Convins să-şi continue studiile universitare, pleacă la Berlin avînd asigurarea unei subvenţii din partea „Junimii". Între 1872—1874 frecventează cursuri de filozofie, istorie antică, drept, medicină, sanscrită, mitologie comparată, geografie. Revine în ţară fără a-şi lua doctoratul şi, între 1874—1876, este pe rînd director al Bibliotecii Centrale, profesor la Institutul academic, revizor şcolar pentru judeţele Iaşi şi Vaslui, redactor la „Curierul de Iaşi". Din octombrie 1877 este redactor la Bucureşti, la ziarul conservator „Timpul" (alături de Slavici, care-l chemase, şi de I.L. Caragiale) pînă în vara lui 1883. Sînt anii cei mai fructuoşi dar şi de muncă epuizantă încheiată cu instalarea definitivă a bolii care-i marchează tragicul destin. Pînă la moartea survenită în zorii zilei de 15 iunie 1889, mintea poetului rămîne, cu scurte momente de luciditate dureroasă, cufundată în întuneric. Deosebit de exigent, a publicat puţin în cei 17 ani de activitate literară. În decembrie 1883 apare ediţia maioresciană (pe copertă: 1884) cuprinzînd 61 de poezii (plus trei variante la *Mai am un singur dor)* toate publicate sau republicate în „Convorbiri literare", şi 17 inedite. Şi totuşi, opera lui Eminescu este imensă. Ediţia monumentală de *Opere* iniţiată de Perpessicius, în 1939, ajunsă la al IX-lea volum în 1980, este departe de a fi completă. Poezia de început se încadrează în contextul liricii romantice paşoptiste. *La Heliade, Epigonii, Mureşanu* indică opţiunile poetului şi concepţia mesianică; *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie, Horia, La Bucovina, Din străinătate* transcriu crezul patriotic, dorul şi nostalgia meleagurilor copilăriei. Tematica socială e prezentă în *Junii corupţii*. Preferinţa pentru mister, nocturn şi meditaţie se simte în *Misterele nopţii*, cum în aceleaşi tipare se configurează iubirea romantică *(Amorul unei marmure)*, erotica apropiindu-se de Alecsandri *(De-aş avea...)* sau Bolintineanu *(O călărire în zori)*. Adîncirea poeziei paşoptiste în gîndire şi viziune e dovedită de creaţia de mai tîrziu şi vizibilă încă în cosmologia din *Povestea magului călător în stele, Mureşanu* ori în antumele *Înger şi demon, Cugetările sărmanului Dionis*. Începînd cu *Epigonii, Melancolie, Memento mori* se produce o ruptură, o criză a gîndirii romantice: universul este lipsit de sens *(Scrisoarea I)*, răul sălăşluieşte pretutindeni în istorie. Eroul este demonic *(Demonism, Înger şi demon, Strigoii)*, păstrînd în secret nostalgia purităţii şi frumuseţii pierdute *(O, rămîi, De ce nu-mi vii)*, căutînd salvare în iubire, poezie şi vis. Există în acelaşi timp cu viziunea tulburării armoniei, restructurarea universală prin ideea genezei perpetue *(Scrisoarea I, Luceafărul)*, lumina, în ipostaze diferite — captată material (marea, luna, marmora) spiritual (gîndirea, iubirea, memoria, deci şi istoria) — fiind substanţa generatoare a lumii. Lirica socială — expresia ei cea mai directă fiind *Împărat şi proletar* — include şi filonul naţional *(Mureşanu, Sarmis, Decebal, Muşatin şi codrul)* sau filozofic *(Scrisoarea I.)*. Erotica în care analizează lucid dragostea *(Scrisorile IV, V, Odă (în metru antic), Pe lîngă plopii fără, soţ)* are implicaţii filozofice şi sociale. Armonia iubirii e rareori posibilă, ca în *Călin (File din poveste)*. Idila este

Scanned with OKEN Scanner

protejată de lumea vegetală *(Floare albastră, Povestea codrului, Povestea teiului);* apare visul de dragoste *(Lacul),* chemarea *(Dorința),* regretul *(De-parte sînt de tine..., O, rămîi, Pe aceeași ulicioară),* nostalgia „eternei dimineți" *(De cîte ori, iubito...).* Problematica filozofică tradusă alegoric și simbolic, mitologic, natura, erotica pe care le include fac ca *Luceafărul* să fie o sinteză a întregii poezii eminesciene. Ca și în lirică, asimilarea creatoare a folclorului constituie o trăsătură caracteristică a prozei *(Făt-Frumos din lacrimă, Călin Nebunul, Fata în grădina de aur, Miron și frumoasa fără corp).* Fragmentele *La curtea cuconului Vasile Creangă* și *Aur, mărire și amor* reconstituie tablouri sociale apropiate de înaintașii pașoptiști. În alte cazuri, proza romantică e de factură filozofică și reflexivă *(Cezara, Geniu pustiu, Sărmanul Dionis).* Postumele *Umbra mea* și *Archaeus* sînt înrudite cu ultima nuvelă și încorporate parțial în ea. *Avatarii faraonului Tlà* este o nuvelă imaginativă cu reflexe din Schopenhauer, în timp ce schița *La aniversară* e învăluită în puritate și tandrețe. Ca ziarist, a scris peste 3000 de articole privind diverse aspecte ale vieții contemporane a României.

Encomion

„Mereu egal cu sine însuși, așa cum nu sunt decît naturile extrem de înzestrate care se sprijină exclusiv pe propria lor valoare; serios — poate pînă la totala absență a umorului — așa cum nu sunt decît marile caractere pentru care existența este un cîmp de exercitare a unei înalte moralități; angajat existențial în propriile sale idealuri generoase, din care a făcut adevărate linii directoare ale vieții, adică elemente perfect asumate ale unui destin, — omul Mihai Eminescu constituie o apariție singulară în peisajul societății românești din a doua jumătate a secolului trecut. Era un om care trăia utopic, dacă vreți, în sensul că manifesta o teribilă nepăsare față de tot ce era conformism exterior și imediat, față de tot ce i se părea aparență vană în jurul său, pentru a se angaja fără nici o rezervă în permanent și în esențial. Întreaga lui ființă personifica un tip de trăire romantică superioară, total dăruit ideilor, statornic în pasiunile sale, — el, care era un om cu pasiuni puternice și necruțătoare, atît în iubire cît și în politică și artă. Era un tip de militant, în sensul superior al cuvîntului — pentru care viața, și deopotrivă arta, erau un spațiu geometric al acțiunii practice: un spirit care se identifica necontenit cu aspirațiile de veacuri ale neamului său, descifrînd liniile de forță secrete ale evoluției istorice. Întemeiat în straturile adînci ale ființei, atît ca om, cît și ca intelectual și artist, Eminescu a ilustrat, prin negația vehementă și fără răgaz, una din dramele spiritului românesc, aceea căreia Maiorescu i-a dat denumirea clasică de «formă fără fond»; autorul «Luceafărului» a fost și rămîne cea mai copleșitoare mărturie despre forma inegalabilă pe care o poate atinge geniul creator românesc, atunci cînd se alimentează din adîncimile fertile și insondabile ale unui fond autentic. Tot ceea ce criticul a divulgat la modul teoretic, poetul a contrazis încrîncenat la modul practic. Deși precedat de o seamă de mari patrioți, nimeni altul ca el n-a avut un mai acut

Scanned with OKEN Scanner

sentiment al istoriei, rădăcini mai profund înfipte în straturile ancestrale ale ethosului nostru popular, pe care l-a înţeles întotdeauna ca pe un nesecat izvor de energii şi de exemplaritate. Nimeni altul ca el n-a avut o mare dramatică conştiinţă a răspunderilor etice pe care le implică, zi de zi, profesiunea de ziarist şi vocaţia de poet. Nimeni altul ca el n-a avut dreptul să se adreseze, aşa cum s-a adresat, marilor figuri venerabile ale trecutului nostru, şi nici să biciuiască fără milă prezentul, în numele unor comandamente etice ale întregii suflări româneşti." (Doinaş, *L.p.*, p. 342—343).

Principii de creaţie

„Eminescu nu este decît într-o mică măsură un teoretician al artei, deşi opera sa trădează o adîncă meditare a problemelor artistice şi deşi anumite sectoare ale artei au reţinut îndelung atenţia sa. Cum manifestările sale în această ordine sînt revelatorii pentru arta sa, vom semnala momentele cele mai importante.

Cel dintîi este cunoscuta scrisoare adresată din Viena lui Iacob Negruzzi, la 17 iunie 1870. Scrisoarea era destinată să justifice atitudinea poetului în *Epigonii,* poezie care stîrnise o vie discuţie în rîndurile «Junimii». Poetul motiva admiraţia sa pentru scriitorii premergători prin împrejurarea că aceştia aduceau o încredere nelimitată în idealurile lor şi o naivitate sinceră. Contemporanii săi nu mai erau însă suflete simple, ei erau cunoscători ai stărilor lor de lucruri, ei erau trezi la «suflarea secolului» şi de aceea aveau dreptul să fie descurajaţi. Scrierile lor respirau atmosfera dulce şi bolnăvicioasă pe care germanii o numeau Weltschmerz. Ca şi în filozofia lui Schopenhauer, la baza pesimismului eminescian se găsea aşadar cunoaşterea. În altă ordine de idei, poetul mărturiseşte cu acelaşi prilej că una din condiţiile esenţiale ale poeziei este fantazia, considerată drept mama imaginilor. Alături de ea se găseşte însă reflecţiunea, care joacă oarecum rolul scheletului în opera de artă, ceea ce înseamnă că, deşi nu se vede, ea determină în cele din urmă formele. În unii scriitori predomină fantazia, la alţii raţiunea. Idealul este ca aceste două însuşiri să se armonizeze. Atunci se realizează perfecţiunea şi cel care o realizează este un geniu. Cînd însă conştiinţa descoperă că imaginile nu sînt decît un joc de suprafaţă, că ele nu cresc organic din straturi adînci, atunci apare neîncrederea sceptică în propria operă. Raţiune şi fantazie aşadar, şi necesitatea de a armoniza raţiunea şi fantazia, iată elementele de la care porneşte concepţia literară a lui Eminescu. Desprinse din tratatele de literatură, descoperite prin meditaţie proprie sau prin analiza marilor scriitori — imaginea lui Goethe din epoca maturităţii sale poetice ne vine spontan în minte — datele acestea elementare pun în lumină o disciplină clasică. Faptul se impune să fie semnalat pentru mai multe considerente — în primul rînd, mărturia vine din partea unui scriitor care n-a fost lipsit, în cursul activităţii sale anterioare, de ispita romantică a *Sturm und Drang*-ului german, în al doilea rînd, ea ne va ajuta să înţelegem arhitectura ordonată a unora din cele mai însemnate opere ale poetului şi, în cele din

Scanned with OKEN Scanner

urmă, imaginea geniului, așa cum se schițează în scrisoarea aceasta, este fundamental deosebită de imaginea geniului romantic, apocaliptic și extrauman. Caracterizat prin capacitatea de a armoniza rațiunea și fantazia, geniul este văzut de poet pe o linie diferită de aceea pe care-l așezase Schopenhauer, pentru care, după cum ne aducem aminte, el se caracteriza în primul rînd prin capacitatea de a se sustrage imperiului voinței și de a se adînci în contemplarea ideilor eterne. (...)

Superioritatea geniului față de societate, consecvența lui cu sine însuși, este afirmată de poet și cu alt prilej în aceeași vreme. În critica pe care el o face lui Dimitrie Petrino, autor al unei scrieri polemice îndreptate împotriva lui Pumnul, Eminescu mărturisește că «geniul în zdreanță sau în vestminte aurite, tot geniu rămîne». Prin natura lui el este așadar independent de condițiunile sociale în care îi este dat să trăiască. Ideea avea să prindă tot mai mult consistență în concepția poetului și va ajunge în cele din urmă să fie formulată în termeni care amintesc de aproape textul schopennhauerian închinat expunerii aceleiași concepții: «dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt nu e capabil a ferici, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte dar n-are nici noroc». Și poetul continuă: «Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului de pe pămînt și i-am dat acest sens alegoric». Pornită de la canonul clasic care presupune armonia și rațiunea, străbătînd sfera romantică, în care geniul este văzut izolat de societate, concepția poetului ancorează în cele din urmă în filozofia schopenhauriană, care arăta pe artistul de geniu și societatea în care el trăia în poziții antagoniste, dar care, dîndu-i ca atribut esențial contemplarea ideilor eterne, sublinia în același timp tendința sa către universal.

O altă problemă care preocupă de aproape pe Eminescu este aceea a raportului între natură și artă. Arta nu se poate izola de natură fără primejdia unei căderi în vid. Evident, nu tot ce este natural este și frumos. Imitarea naturii brute, nesupuse unui proces de selecție, poate duce la forme inadmisibile în artă: realismul spre exemplu, față de care spiritele superioare au simțit trebuința unei reacțiuni. Cunoașterea adîncă a realității rămîne cu toate acestea un precept permanent valabil pentru artiști. (...).

Arta romantică are adeziunea poetului român, dar dincolo de romantism și dincolo de toate formele pe care arta le îmbracă în epoca modernă, poetul vede cerul senin al artei clasice: în antichitate arta era lipsită de amărăciune și dezgust, ea era un refugiu împotriva grijilor și durerilor. Cu aceleași trăsături se prezintă și arta latină a evului mediu. Sub influența filozofiei, în primul rînd a filozofiei lui Schopenhauer, spiritele au descoperit contradicția ce există între ideile noastre și formele civilizației. Critica schopenhauerianâ a arătat că omul este ursit să trăiască în mijlocul unor instituții ce se par mincinoase. Faptul a avut drept urmare apariția pesimismului, a scepticismului. Și era rolul artei moderne, a literturii, să sanifice spiritele de boala pesimismului. Această asanare morală se realiza în primul rînd prin cultul scriitorilor antichității, scriitori «plini de adevăr, de eleganță, de idei nimerite» și destinați să rămînă pururea tineri.

Scanned with OKEN Scanner

Există însă și în timpurile moderne un izvor miraculos, capabil să întinerească spiritele blazate și să le inspire dorul de viață și de lumină. Școlarul hoinar de pe vremuri, care în cursul peregrinărilor sale prin Transilvania culegea poezii poporane, artistul dramatic ambulant care primea însărcinarea să colecteze literatura poporană din Moldova, cunoștea bine acest izvor: era poezia poporană. Poezia poporană este aceea pe care o creează poporul simplu sau care, creată de scriitori culți, corespunde în întregime mentalității poporului și este însușită de acesta: «Țăranul, breslașul și învățătorul mic (preotul și învățătorul sătesc și cel de oraș) sînt poporul în înțelesul strîns al cuvîntului » și literatura poporană este aceea care corespunde înălțimii lor spirituale. Culegerea acestei literaturi ar trebui făcută în așa fel încît să dea «icoana locului prin culegerea exactă a formelor caracteristice ale gîndirii poporului». S-ar contribui astfel să scape de la pieire legendele și poveștile, proverbele și locuțiunile populare, amenințate tot mai mult de progresul realismului modern. (Popovici, *P.* p. 97—101).

Modele cosmologice

„Puternic ancorat în spiritualitatea pașoptistă, universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un model cosmologic platonician, implicit în poemele sociale și isorice, dar tematizat explicit în viziunile poetice din *Ondina*. *(...)*.

Într-o etapă ulterioară a poeziei eminesciene, sentimentul consubstanțialității ființă-univers e pierdut; criza gîndirii moderne, pe care Eminescu o explică prin pierderea «credinței» *(Epigonii, Dumnezeu și om, O, -nțelepciune, ai aripi de ceară!* etc.) se asociază cu un acut sentiment de *înstrăinare*, definit încă din *Amicului F.I.* («Viața mea curge uitînd izvorul»), accentuat în *Melancolie* și generalizat, pentru declinul ciclic al civilizațiilor, în *Memento mori*. Nu mai e vorba, la Eminescu, de înstrăinarea în *această* lume a exilaților romantici care se revendică de la o patrie celestă, ci de pierderea patriei cosmice; gîndirea nu mai descoperă divina rațiune muzicală a lumii, ci absurditatea existenței. Modelul platonician nu mai apare acum ca o realitate formativă a cosmosului, ci ca o aspirație a gîndirii poetice care corectează (ca-n ultima variantă a poemului dramatic *Mureșanu)* un univers absurd printr-un proiect armonic iluzoriu și compensativ. Această etapă a creației eminesciene este dominată de imaginea *demonului,* dar un demon a cărui revoltă e direct proporțională cu nostalgia chinuitoare a paradisului pierdut. Demonul eminescian suferă de pierderea conștiinței atemporalității. Demonia ia naștere din căderea sub legea eroziunii, căci timpul înseamnă îndepărtarea de privirea inocentă a începuturilor. Într-un cuvînt, demonul descoperă timpul ca un rău fundamental, pe care va încerca să-l corecteze fie prin negarea existenței, fie prin crearea de universuri compensative (prin poezie, acțiune sau iubire).

În ultima perioadă a creației eminesciene (ultima nu în sens cronologic absolut, ci în ordinea soluțiilor existențiale propuse), relația gîndire

Scanned with OKEN Scanner

umană-univers e resimţită ca o opoziţie. Modelul cosmologic platonician e abandonat în faboarea celui pe care l-am numit generic, kantian (...); componenta kantiană a viziunii constă în conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvorăsc şi mor perpetuu ca în imaginile cosmogonice din *Luceafărul,* în care lumile şi-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor şi s-au scufundat într-o tăcere îngheţată. E liniştea spaţiilor cosmice străbătute în zborul lui Hyperion — «liniştea uitării» sau «adîncul», «asemene/ uitării celei oarbe». Coincidenţele cu cosmogonia Kantiană se opresc însă la ideea genezei continue, opusă universului platonician stabil, idee ce-şi găseşte ecouri inconştiente în imaginea înserărilor eminesciene (resimţite în *Sara pe deal, Povestea magului..., Luceafărul, Sarmis* etc., ca un timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei) şi, în al doilea rînd, la viziunea morţii sistemului solar (din care Eminescu face, în *Scrisoarea I,* o imagine a morţii întregului univers). Această perpetuă moarte şi naştere a lumilor nu mai e însă pentru Eminescu — aşa cum era pentru Kant — dovada perfectului «mecanism» al universului guvernat de o divină inteligenţă mecanică. Divinul devine la Eminescu *nefiinţă,* nedeterminare pură, care vizează însă, în adîncul repaosului etern, să-şi descopere sensul şi se proiectează, cosmogonic, într-o lume-oglindă." (Petrescu, *I.E.* p. 17—19).

Mitologie şi creaţie

„Pentru Eminescu, cosmogonia nu este o teorie ştiinţifică, ci o temă literară şi sub raportul acesta ea se află în prelungirea temei mitologice. Să nu se creadă însă că poetul segmentează linia timpului stabilind pe ea o epocă a genezei lumilor, o epocă a fabulei mitologice şi o epocă istorică. Cînd timpul însuşi este văzut ca o funcţiune relativă, ar fi absurd să se atribuie autonomie, oricît de relativă ar fi aceasta, fragmentelor de timp. De o gîndire consecventă în această ordine nu poate fi însă vorba. Poetul are adeseori prezentă noţiunea de timp istoric, dar, în general, geneza şi mitologia sînt gîndite de el numai ca modalităţi ale timpului estetic al poeziei. Timpul poetic nu se desfăşoară în determinări istorice — cronologice aş zice, dacă tautologia mi-ar fi îngăduită —, ci există în forme speciale pe care le determină fiecare operă în parte. În felul acesta geneza şi mitologia nu trebuiesc văzute ca fenomene închise, pe care le putem invoca spre a defini prin comparaţie fenomene actuale. În cîmpul poeziei ele sînt valori actuale, încorporate organic în structura viziunii poetice. Desprinsă din fabula originară, propoziţia cosmologică sau mitologică se poate încadra organic în actual, cel mai adesea prin transpunerea ei pe calea simbolului:

...trecutul/ Şi viitorul numai o gîndire-s,

spune poetul, care atribuie o funcţiune simbolică trecutului şi viitorului: toate apele timpului bat în prezent, trecutul cosmogonic sau mitologic este numai forma simbolică a acestui prezent. (...)

În sensul acesta trebuie înţeleasă afirmaţia făcută anterior, că poetul se lasă pătruns de spiritul mitologic. Spirit contemplator, el orientează în sens regresiv prezentul său sau, în poezii cum este cunoscuta *Pe lîngă plo-*

Scanned with OKEN Scanner

pii fără soţ, el face ca mitologia să se prelungească asupra prezentului, anulînd ideea de timp consumat.

Poetul face mai mult însă: el creează în spirit mitologic, cu arcuiri simbolice. Voi semnala în ordinea aceasta poezia *Mitologicale,* care nu ne duce într-o zonă mitologică determinată. Poetul lucrează aici pe proporţii mitologice un subiect desprins din cotidian, promovat grotesc pe toate liniile, dar reţinînd totuşi moneda umană, în măsură să stabilească raportul de dimensiuni între cele două zone. Poezia este indicată în primul rînd să sublinieze prezenţa la poetul român a unor trăsături ce definesc spiritele mitologice: siguranţa cu care se mişcă în fabulos şi uşurinţa cu care mînuieşte blocurile cele mai masive ale figuraţiei poetice:

«Da! din porţile mîndre de munte, din stînci arcuite,/ Iese uraganul bătrîn, mînînd pe lungi umeri de nouri,/ Caii fulgerători şi carul ce-n fuga lui tună;/ Barba lui flutură-n vînturi ca negura cea argintie,/ Părul îmflat e de vînt şi prin el colţuroasa coroană,/ Împletită de fulgerul roş şi din vinete stele./ Hohot-adînc bătrînul cînd vede că munţii îşi clatin/ Şi-şi prăvălesc căciule de stînci, cînd vor să-l salute.../ Codrii bătrîni rîd şi ei din adînc şi viind îl salută/ Paltinii-nalţi şi bătrînii stejari şi brazii cei veşnici;/ Numai marea albastră murmură-n contra urgiei/ Care bătrînul rege-o făcea: 'n beţia lui oarbă» (Popovici, *P.,* p. 292—264).

Starea de rău existenţial

„Mitologia şi istoria, sintagmele folclorice şi ale erosului, natura filtrată printr-o stare sufletească anumită reprezintă modalităţile prin care Eminescu se înscria cu primele sale acorduri lirice în peisajul romantic al poeziei româneşti de odinioară.

Poetul debutează astfel sub semnul «Visărilor juniei». El caută o «dulce liniştire», situată cu precădere «în visuri fericite». Pentru Eminescu, lumea este la început un imens spectacol misterios. Ea «părea o cifră», cum va spune poetul în una din operele sale postume. Dar pînă cînd «inima lumilor», «maşina lumei», «lumea gîndirii» sau «cartea lumei» nu se deschid pentru conştiinţa poetului însetat de cunoaştere, starea dominantă prin care sînt percepute dimensiunile realului este *visul în stare de veghe.* Eminescu este, fără îndoială, un poet al *privirii.* Dar între el şi «lumea de piatră» apar tot felul de obstacole care opacizează «oglinzile lumei». Cînd între eul receptor al scriitorului şi «bolta lumii» nu se interpun nici un fel de obstacole ale privirii, ca «munţi de neguri», «neguri de argint», «gene de nori», «însetata lor viaţă în ceaţă», Eminescu devine un poet al privirii neiertătoare. Cînd poetul *vede* visul ce se destramă, realitatea apare oribilă şi necesităţile voalării elementelor referenţiale, ostile visului luminos, se împlineşte cu ajutorul poeziei.

Am văzut faţa ta pală de o bolnavă beţie,/ Buza ta învineţită de-al corupţiei muşcat,/ Şi-am zvîrlit asupră-mi, crudo, vălul alb de poezie/ Şi paloarei tale raza inocenţei eu i-am dat. (Venere şi madonă).

La Eminescu, poezia va păstra în permanenţă această dublă funcţie de valoare a unei realităţi date sau de ridicare violentă a măştilor care acoperă un «adînc necunoscut», «o viaţă nebună» sau «chaosul uitării». Atîta vreme cît «lumea închipuirii» nu este încă ameninţată de «spaimă îngheţată», de «gemîndul uragan», visul eminescian păstrează culori îmbietoare, tonalităţi deschise.

În poezia sa capătă o frecvenţă semnificativă enunţuri ca «vise de-amar», «vis de tainic dor», «vom visa un vis ferice», «ca visul pe-un copil» etc. Cînd apare însă ipoteza poetului cu « sufletu-n ruină», cu «capu-mi pustiu cu furtune», cînd iarăşi lumea este definită prin cuvinte-simboluri, ce trimit la «deşerturi» sau la «pustiuri», atunci receptorul lumii ca vis constată că se izbăveşte de «un vis searbăd», că sufletul său este ameninţat de «vise rebele», iar visele se aseamănă cu o pasăre «ce îşi muia aripa-n amar».

Din momentul în care relaţia dintre conştiinţa poetului şi starea lumii ca iluzie se destramă, Eminescu începe să dea creaţiei sale un suport existenţial tragic. Schimbarea aceasta de viziune asupra lumii apare chiar în unele poezii din 1868, cum este *Amorul unei marmore*. Ea înregistrează formularea cea mai tranşantă în *Mortua est* (1871). Dereglarea intensă a simţurilor pentru a deveni poet, pe care o preconizase Rimbaud în una din paginile sale menite să dea o altă turnură literaturii, capătă la Eminescu caracterul unui enunţ tragic fără ieşire. Retragerea poetului condiţiei umane tragice în vidul existenţial devine foarte evidentă.

A fi? Nebunie şi tristă şi goală;/ Urechea te minte şi ochiul te-nşeală;/ Ce-un secol ne zice, ceilalţi o dezic/ Decît un vis searbăd, mai bine nimic. (Mortua est).

Eminescu devine astfel poetul situaţiilor-limită. Viaţa, moartea, iubirea, istoria, spectacolul civilizaţiilor ce se schimbă, evenimentul de ordin politic sau social etc., totul este convertit într-un semnificant al condiţiei umane proiectată pe fundalul unui final tragic. (...)

Opus deşertului, haosului etc., natura este *spaţiul protector securizat*. Zonele de repliere ale îndrăgostiţilor din poezia lui Eminescu, ca şi a gînditorului ce meditează numai dincolo de «chaosul lumesc», sînt reprezentate de codru, pădure, lac, luntrea retrasă pe apele unduioase. Chemări de genul «hai în codru», «vino în codru» sînt elocvente. Spaţiul imaginar ideal, realizat de Eminescu, presupune o fericită îmbinare între vegetaţia ocrotitoare a pădurii şi prezenţa izvorului.

Vino-n codrul la izvorul/ Care tremură pe prund/ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund. (Dorinţa). (Munteanu, *L.*, p. 23—26).

O erotică naturistă

„Într-adevăr, erotica lui Eminescu se bizuie pe «inocenţă», însă nu pe virginitatea îngerească, ferită de păcat, ci pe nevinovăţia naturală a fiinţelor care se împreună neprefăcut. Este un serafism animal. Eminescu exprimase limpede aceste idei, care sînt în deplină unitate cu toată gîndi-

Scanned with OKEN Scanner

rea lui naturistică. La temelia lumii stă instinctul orb, singura formă de existenţă adevărată, dacă primim finalitatea naturii. Imboldul sexual, acel instinct

Ce le-abate şi la păsări de vreo două ori pe an

este izvorul purei fericiri erotice, înţelegînd bineînţeles prin fericire, în stilul negativ schopenhauerian, cît mai puţină durere. Suferinţa, impuritatea se ivesc o dată cu actul de conştiinţă, acel epifenomen care turbură mecanica întunecată şi fără greş a firii. Nu propriu-zis misogin este Eminescu pe cît rănit de pervertirea prin civilizaţie înaltă a femeii. În locul edenicei, nevinovatei împreunări, maliţia de a plăcea şi a aţîţa, vanitatea, dorinţa de avere şi de poziţiune socială, adică tot ce slăbeşte scopul naturii, care e procreaţia. Eminescu satirizează cu amărăciune femeia ce ia dragostea «în glumă» şi în «versuri franţuzeşti», femeia maliţioasă, «rece ca şi gheaţa», care petrece ipocrit pe socoteala bărbatului îndrăgostit, stînd rezimată-n lojă, cu priviri mironosite şi mai albă decît Venus Anadyomene, pe aceea care, cu simţ practic, e fericită să fie cîntată de un poet, dar alege pe «soldatul ţanţoş cu spada subsoară»:

„Soldatul spune glume uşoare — tu petreci/ Pe cînd poetul gîngav cu mersul de culbeci/ El timid, abia ochii la tine şi-i ridică,/ El vorbe cumpăneşte, nu ştie ce să-ţi zică,/ Privindu-te cu jale, oftează — un năuc —/ Şi zile întregi stau astfel în jilţ ş-apoi mă duc."

Dar cînd sufletul îi este potolit şi pornit spre visare, o altă femeie, de tipul Cezarei, se înfăţişează înaintea lui. Este femeia dragostei paradisiace, graţioasă nu prin angelitate ci prin inocenţă. Însă fiindcă nevinovăţia este un semn al rămînerii departe de complicaţiile sociale, idila eminesciană se va petrece îndeosebi în cadrul unei naturi cît mai primare, cît mai apropiate de Eden:

„Hai în codrul cu verdeaţă,/ Unde-izvoare plîng în vale,/ Stînca stă să se prăvale/ În prăpastia măreaţă".

Femeia, mai totdeauna, este aceea care cheamă cu candoare de vietate sălbatică, şi aceasta din *Floare albastră* nu e mai sfioasă ca altele:

Şi de-a soarelui căldură/ Voi fi roşie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul/ Să-ţi astup cu dînsul gura."

Altă dată e aşteptată în mediul lacustru (şi e de observat că apa, lipindu-se de trupul scăldătorului, sau lovindu-se ritmic, dă cu mai multă putere sentimentul panteistic):

„Şi eu trec de-a lung de maluri,/ Parc-ascult şi parc-aştept/ Ea din trestii să răsară/ Şi să-mi cadă lin pe piept."

Intimitatea eminesciană nu e analitică. Fiind elemente ale naturii aproape inconştiente de sine, cei doi iubiţi nu vorbesc şi nu se întreabă. Ei cad prin puterea instinctului şi sub înrîurirea mediului înconjurător într-o somnolenţă extatică, pe care Eminescu o numeşte de obicei farmec, dar care nu e decît neclintirea hieratică a animalelor în epoca de împerechere. Amorul eminescian e religios, lipsit de curiozitate psihologică, înăbuşit pînă la uitare de sine de factorul natural." (Călinescu, *O.*, p.226—227).

Scanned with OKEN Scanner

Idealismul iubirii

„Gestica eminesciană e stilizată şi ritualizată, ea se reduce la cîteva, caracteristice, atitudini, unificate într-un scenariu ceremonial printr-o mişcare lentă de plutire care devine, în *Sărmanul Dionis*, zbor, sau care poate deveni plutire legănătoare pe ape *(Mureşanu, Scrisoarea IV, Sarmis* etc.). Economia extremă a mişcărilor, reduse de obicei la impresia de plutire care nu «deplasează liniile» şi nu atinge cu nimic perfecţiunea formei («Apari»... «Cobori»..., «Ca-n somn, aşa vii»... «Abia atingi covorul moale»... «Pluteşti ca visul de uşor»...) maschează pulsul vieţii şi accentuează impresia de statuie marmoreană sau de icoană a femeii, celebrată chiar, asftel, în *Atît de fragedă...*:

„Şi ca un înger dintre oameni/ În calea vieţii mele ieşi./.../ Din încreţirea lungii rochii/ Răsari ca marmura în loc/.../ (...) Şi-o să-mi răsai ca o icoană/ A pururi verginei Marii,/ Pe fruntea ta purtînd coroană".

Căci dulcea frumuseţe a femeii este, de fapt, proiecţia visului apolinic al *daimonului;* distanţa dintre «icoană» şi modelul ei real nu apare tematizată doar în satirele eminesciene, ci e o intuiţie originară, prezentă (reticent) deja în *Venere şi Madonă:* antica Venus («Marmoră caldă, ochi de piatră ce scînteie»), Madona lui Rafael şi îngerul-ideal din propria-i poezie sînt, pentru Eminescu, înfăţişări ale unui *vis,* sînt creaţii ale *gîndirii,* «divinizarea frumuseţii de femeie»:

„Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,/ Suflet îmbătat de raze şi d-eterne primăveri,/ Te-a văzut şi-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,/ Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer/ Şi-a creat pe pînza goală pe Madona Dumnezeie,/ Cu diademă de stele, cu surîsul blînd vergin.../(...)/ O, cum Rafael creat-a pe madona Dumnezeie,/ Cu diadema-i de stele, cu surîsul blînd, vergin,/ Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie..." (...)

Poate de aceea erotica eminesciană este doar în mod excepţional o celebrare a prezenţei iubirii şi, în mod obişnuit, o evocare sau o invocare a ei prin amintire sau prin vis. Absenţa femeii (căutată, moartă, pierdută, interzisă, aşteptată etc.) este o condiţie de i-realizare a imaginii ei, de transformare a imaginii în «icoană». Evident, acest narcisism al gîndirii nu este singura mişcare a eroticii eminesciene, dar ea ni se pare a fi cea mai caracteristică." (Petrescu, I., *E.,* p. 153—155).

Farmec dureros

„Omul iubeşte în poezia lui Eminescu cu o intensitate care conduce extazul erotic pînă la limita suferinţei şi a morţii. Iubirea eminesciană este deopotrivă cu a lui Tristan în drama lui Wagner. Un fir îndoliat se întreţese cu bucuriile ei. Voluptatea se asociază cu durerea, încît *dulcea jale* sau *farmecul dureros* fac parte dintre expresiile eminesciene cele mai tipice. Şi poate că tocmai acum, cînd o doreşte mai puţin, poezia lui Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu atinge sensurile ei metafizice cele mai grave. În experienţa iubirii a intuit Eminescu mai limpede resortul cel mai adînc al vieţiii, dorul nemărginit, dar şi zădărniciile acestuia. Ceea ce s-a numit pesimismul eminescian este mai cu seamă deşteptarea bruscă, în neîmpăcata lumină conceptuală, a omului care a dus pînă la capăt experienţa iubirii. Căci, pe de o parte, în acord cu întreaga metafizică materialistă a instinctului sexual, pe care Shopenhauer o impusese în vremea lui şi pe care Eminescu şi-o asumă, prin iubire ajungem să ne simţim coordonaţi cu întreaga natură biete fantoşe mişcate de acel instinct prea van, a cărui putere asupra noastră nu este limitată decît cu luciditatea conştiinţei, divulgînd-o în cele din urmă. Pe de altă parte, dacă prin iubire participăm la eternitate, aceasta nu este creatoare şi progresivă, ci încremenită şi stearpă, cu toată agitaţia care o acoperă. Izbucnirea în lumină, la puternica chemare a dragostei, este urmată de o confruntare în noianul pe suprafaţa căruia se aprind tot alte şi alte focare de viaţă, într-o succesiune neisprăvită şi fără noimă. Marea iluzie a iubirii sfîrşeşte în această dezamăgită cunoaştere. Poetul se apără prin resemnarea stoică, dispreţuitoare faţă de întreaga agitaţie a vieţii sau prin mîndria sa eroică de poet: *Luceafăr* nemişcat privind din înălţimea cerului inalterabil." (Cioculescu-Streinu-Vianu, *I.l.r.m.*, p. 235—236).

O sinteză lirică — „Luceafărul"

„Pătrunzînd în adîncul ultim şi misterios al poemului, nu ne aflăm faţă-n faţă cu nişte personaje concrete, independente, care joacă o poveste de dragoste, nici cu nişte simboluri abstracte (filozofice ori teologice), dar cu aceste voci extraordinare, al căror timbru ne este cunoscut, căci l-am auzit de atîtea ori, în poezia erotică sau filozofică a lui Eminescu. Sînt convocate la un loc, spre a întreba şi răspunde, o parte din vocile lirice esenţiale ale poetului.

Prima invocaţie a lui Cătălin ne îndrumă către erotica de tinereţe a lui Eminescu, către jocurile dragostei din atîtea poezii, desfăşurate după un ceremonial, în acelaşi timp popular şi curtean, naiv şi rafinat, intim şi ceremonios:

«Dacă nu ştii, ţi-aş arăta/ Din bob în bob amorul,/ Ci numai nu te mînia/ Ci stai cu binişorul.// Cum vînătorul-ntinde-n crîng/ La păsărele laţul,/ Cînd ţi-oi întinde braţul stîng/ Să mă cuprinzi cu braţul;// Şi ochii tăi nemişcători/ Sub ochii mei rămîie...» etc.

Invocaţia a doua a lui Cătălin are stilul «romanţelor», stilul din *O rămîi* sau din *Lasă-ţi lumea*, şi tot acel amestec inexplicabil de patimă şi de răceală abstractă, de brutalitate virilă şi de farmec dulce:

«O, lasă-mi capul meu pe sîn,/ Iubito, să se culce/ Sub raza ochiului senin/ Şi negrăit de dulce;// Cu farmecul luminii reci/ Gîndirile străbate-mi,/ Revarsă linişte de veci/ Pe noaptea mea de patemi.// Şi de asupra mea rămîi/ Durerea mea de-o curmă,/ Căci eşti iubirea mea dintîi/ Şi visul meu din urmă».

Scanned with OKEN Scanner

Vorbeşte aici Cătălin, pajul isteţ şi şăgalnic sau mai degrabă Hyperion însuşi cînd se adresează aceleiaşi Cătălina?
„O, vin' odorul meu nespus,/ Şi lumea ta o lasă; (...)// O, vin în părul tău bălai/ S-anin cununi de stele».

Semnificativă confuzie! Nu este, apoi limbajul lui Hyperion cînd cere Demiurgului «o oară de iubire», în schimbul nemuririi, acelaşi limbaj pătimaş şi solemn hieratic? Răspunzîndu-i, Demiurgul vorbeşte în stilul poeziilor gnomice şi satirice, al *Glossei*, de exemplu:
«Tu vreai un om să te socoţi,/ Cu ei să te asameni?/ Dar piară oamenii cu toţi/ S-or naşte iarăşi oameni.// Ei au doar stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte»

Hyperion însuşi adoptă acest limbaj sentenţios şi abstract în final: după ce vorbise ca un îndrăgostit romantic, ca un Cătălin, vorbeşte, acum, ca un geniu, după ce fusese poetul lui *O, rămîi...* este, acum poetul lui *Adio* şi *Ce e amorul?* Cătălina, la rîndul ei, este şi frumoasă, inocenta ispititoare din *Floare albastră:*
«Dar dacă vrei cu crezămînt/ Să te iubesc pe tine,/ Tu te coboară pe pămînt/ Fii muritor ca mine».
şi chocheta, mincinoasa Dalila:
«Ea-l asculta pe copilaş/ Uimită şi distrată/ Şi ruşinos şi drăgălaş/ Mai nu vrea, mai se lasă// Şi-i zice-ncet: — Încă de mic/ Te cunoşteam pe tine,/ Şi guraliv şi de nimic/ Te-ai potrivi cu mine...»

Voci galante sau sentenţioase, voci ale somnului sau ale iubirii vizionare sau visătoare, solemne sau şăgalnice...

Spun oare toate aceste voci ceva despre poet? Netăgăduit, ca orice poezie lirică; dar nu într-o formă alegorică. Nici distribuţia rolurilor nu e clară şi definitivă, nici înţelesul ultim. A identifica pe poet exclusiv cu Hyperion este greşit şi din punct de vedere, să zicem, al ideaţiei poemului, după cum a fost greşit din punct de vedere al limbajului liric. Poetul este, ce-i drept, Hyperion, întrupînd ideea de necesitate şi tînjind de o oboseală a inexorabilului. Dar este şi Cătălina, muritoare care aspiră la eternitate şi care, ziua urmează chemarea lui Cătălin, iar, noaptea, pe aceea a Luceafărului. În fond, şi unul şi altul sînt obiectivarea a două suflete latente ale poetului care, ca orice creator, se simte om şi zeu, după expresia lui Goethe, muritor şi nemuritor. În acelaşi timp, Demiurgul simbolizează tot pe poet, în ipostaza lui cea mai înaltă, cînd poate rosti sentinţele din *Glossă;* este vocea cea mai imperioasă şi universală pe care şi-o ştie poetul. În fine, el se reprezintă şi în Cătălin, sub chipul lui viril şi lumesc: de-ar fi primit dezlegare, Hyperion ar fi devenit Cătălin, însoţindu-se cu Cătălina. Acesta poate fi înţelesul gestului pe care-l face Demiurgul de a-l întoarce pe Hyperion către pămînt: îi arată, ca într-o oglindă, chipul lui cel mai pămîntesc din toate. Resemnarea finală coincide cu pătrunderea de către Hyperion a sensului condiţiei sale, după metamorfoze în care spiritul s-a proiectat rînd pe rînd." (Manolescu, *T.*, I., p. 139—143).

Cum crea Eminescu

„Eminescu scrie prietenului Chibici, într-un ceas de adîncă rememoraţie a trecutului, aceste versuri:

Scanned with OKEN Scanner

«Unde-i vremea aurită,/ Oare cînd s-a fi înturs,/ Cînd l-aceeaşi şcoală naltă/ Vizităm acelaşi curs.»

Cristalul e dintr-o bucată, înfăţişînd o idee poetică deplină, în care nimic nu poate fi clintit. Însă participiul *înturs* nu există în limba română. El a fost inventat, sau mai bine-zis născut, în focul liric, de Eminescu. Criticul gramatic va deosebi atunci o idee (labilitatea timpului) şi o formă încă «nedesăvîrşită». Pentru el aceste versuri nu sînt publicabile. Dar ideea lui Eminescu nu e trecerea vremii, ci floarea aceasta de molecule mişcătoare, muzica sintetică de viori şi harpe, unde ideea *vreme,* greşala *înturs* şi imaginea *şcoală* stau pe acelaşi portativ. Poetul n-ar fi putut schimba nimic aici. A pune *înturs* nu rimează, nu curge la fel cu *curs,* a schimba ordinea cuvintelor şi dimensiunea versurilor înseamnă a distruge farmecul simfonic, în care dealtfel nu e nici o rimă «corectă», a primit dar cu simţ adînc de creator de limbă o eroare, pe care veacurile vor putea chiar s-o îndreptăţească. Însă Eminescu, ca filolog, n-ar fi îndrăznit să se lase aşa în voia urechii, de aceea, cînd ideea poetică nu cristaliza bine, o părăsea spre a o arunca din nou în foc. Este greşit să se creadă că Eminescu îngrijea forma, fiindcă, în înţelesul acesta de combinaţie, forma nu-l interesa de loc. Sforţarea, cea mai mare sforţare artistică din literatura română, există la el, dar nu spre a face versuri sonore şi bine rimate, însă uneori găunoase, ca Alecsandri, ci a cristaliza ideea cît mai aproape de momentul genetic. Poetul care face versuri corecte e un renunţător, ca Alecsandri, Eminescu însă nu vrea să renunţe la poezie în folosul unei arte străine de literatură, aparţinînd muzicii, şi care se numeşte versificaţie. (...)

Varianta lui Eminescu nu ţinuieşte îmbunătăţirea formei ci găsirea adevăratei mişcări a ideii. Poetul ia de la capăt ideea în alt ritm, nu repară amănuntele, încît se întîmplă ca la fiecare reluare să apară alte asprimi de turnătură. Iată, de pildă, poemul *Pustnicul,* întîi în deca şi endecasilabe, apoi în vers de 16 silabe (care nu e decît o dublare a versului de patru picioare):

«E[ra în Iaşi]. În sale îmbracate/ Cu-atlas mai alb ca fulgii de ninsori,/ Cusut cu frunze întunecate,/ Ci vişinii şi strălucinde flori,/ Pe-un nalt cămin, pe mesele bogate,/ Ardeau în candelabre orbitor,/ Albe ca de zahăr lumini de ceară,/ Cu-a sale limbi diamante arzătoare.// Sale nalte îmbrăcate cu-atlas alb ca şi omătul,/ Cusut cu flori vişinie şi cu frunze ca smarald,/ Pe cînd luminări d-o ceară ca zahărul, implu, cald/ Aerul cu o lumină argintie cu încetul.// Candelabre de-argint grele luminează-ntinse sale,/ Urcînd limbi diamantine într-un aer de miroase/ Şi prin aer trec copile gingaşe şi maiestuoase,/ Părul disfăcut îi curge pe-umeri şi pe braţe goale.» etc.

Rimele sînt într-adevăr palide şi dezordonate, dar ce are de-a face, ideea poetică e întreagă, muzica spiritului se aude. Acestea nu sînt versuri pe care Eminescu ar fi putut să le îndrepte pe ici, pe colo, suavitatea lor vine din naturala lor şchiopenie, încît tot ce-ar fi fost în stare a face poetul era de a mai turna de cîteva ori ideea, spre a ajunge la o cristalizare mai împăcată cu legile versificaţiei. Însă cum Eminescu nu înţelegea să re-

Scanned with OKEN Scanner

nunţe la inefabil, pentru a înfăptui un acord superficial, versurile lui rămîneau în genere imperfecte. La un poet cu aşa de minunată uşurinţă a versificaţiei, acest lucru ar fi de neînţeles, şi ar fi într-un fel absurd să trebuiască a recunoaşte că Bolintineanu ori Alecsandri sînt mai artişti, dacă n-am admite, cum e adevărul, că Eminescu nu vrea să renunţe la poezie pentru versuri şi că arta lui e făcută tocmai din aceste lupte şi nedesăvîrşiri. Înţelegerea poetului nu trebuie să pornească de la prejudecata analitică a unui fond şi a unei forme, ci de la realitatea vie a poeziei, care creşte deopotrivă din perfecţia şi impefecţia gramaticală." (Călinescu, *O.*, II p. 459—462).

Scanned with OKEN Scanner

Paul Everac

Născut la 23 august 1924, Oradea. Semnează cu pseudonim, numele adevărat fiind Petru Constantinescu. Liceul la Arad, facultatea de drept și de filozofie la București, cu licențe corespunzătoare în 1947 și, respectiv, 1948. Ocupă diverse funcții pe linie administrativ-juridică. Prozator (astfel debutează în „Tînărul scriitor" — 1949) prin *Don Juan din Grădina Icoanei* (1968), autor de eseuri social-morale *(Reflecții despre inteligență,* 1967, *Dialoguri contemporane,* 1972), ori teatrologice, *(Încotro merge teatrul românesc* 1975), autor de *Poeme discursive* (1972), dar mai ales dramaturg, calitate în care imprimă mișcării teatrale românești o direcție originală, de voită accesibilitate și în același timp problematică majoră. Așa sînt piesele *Ștafeta nevăzută* (1959), dezbatere asupra angajării morale a conducătorului în colectivul de care răspunde, *Un fluture pe lampă* (1974), lucrare ce urmărește experiențele nefaste și prăbușirea psihică a unui transfug, *Cititorul de contor* (1975), parabolă asupra creației, *Ordinatorul, Cartea lui Ioviță,* etc. A abordat teme istorice în *Iancu la Hălmagiu* (1966), *Urme pe zăpadă* (1971), cultivînd în acest caz și formula teatrului scurt, a piesei într-un act, densă, limpede ca mesaj, același tip de construcție dramatică întîlnindu-se și în *Mașina de calculat* (1963), *Ana* (1969), etc.

Conștiința socialistă

„Paul Everac se dovedește preocupat continuu de mutațiile valorice la nivelul conștiinței sociale, de profilul etic, în fond politic al omului

Scanned with OKEN Scanner

contemporan şi deopotrivă al epocii sale, cu alte cuvinte, dramaturgul înţelege, şi nu numai atît, el îşi propune programatic să realizeze un teatru angajat, un teatru de idei, ancorat viu în realitatea momentului istoric actual, căruia să i se subsumeze firesc, plenar şi definitoriu". (Cubleşan, *T.*, p.210).

Om şi mediu social

„Fără îndoială, dramaturgul *Fluturelui pe lampă* nu-i un autor comod pentru directori de teatru, regizori, actori (ca să nu mai vorbim de critică) şi uneori nici pentru spectatori. El nu urmăreşte aprioric succesul ci, cu o privire ageră, cu acea sensibilitate acută pentru cotidian, evidentă şi în excelenţa sa activitate publicistică, el caută să pătrundă către esenţele şi structurile existenţei noastre. Omul în raport cu universul social şi moral de azi, omul în relaţiile ce-i definesc atitudinea faţă de o lume cu trăsături şi caracteristici specifice pe care Paul Everac ambiţionează să le surprindă în organicitatea şi specificitatea lor — iată ce face ca piesele sale să ocupe un loc aparte în contextul dramaturgiei noastre de astăzi.

Descifrăm această preocupare încă din piesele de început precum *Ferestre deschise*, ce s-a împlinit cu *Simple coincidenţe*, *Patimi*, *Ştafeta nevăzută*, *Camera de alături*. Dacă ar fi să surprindem una din trăsăturile definitorii ale dramelor lui Paul Everac, ar trebui să vorbim mai înainte de toate despre căutarea identităţii dintre om şi mediu social, pe care autorul notru a urmărit-o cu tenacitate şi cu rezultate artistice din cele mai relevabile. Cum şi pe ce cale se realizează o asemenea identitate, care sînt forţele centrifuge sau centripete care acţionează pentru sau împotriva realizării ei, iată întrebări la care piesele lui Everac au rămas, şi nu odată dintr-o perspectivă ce unea darurile unei observaţii sociale de o mare profunzime, cu acelea ale unei gîndiri ce pornea de la fapte în aparenţă banale, ca să ajungă la observaţii percutante". (Râpeanu, *P.d.t.*, p. 146)

Antidogmatism

„Indiferent de formulă şi de rezultate, literatura lui Paul Everac (dramaturgie, proză, eseistică) este în întregime una de *atitudine:* combativă, pasională, energică. Se raportează întotdeauna, transcriind o reacţie de ordin moral, afectiv şi intelectual; şi are de obicei un viu caracter polemic. Tinde necontenit să modifice o imagine constituită sau o reprezentare curentă, prin demonstraţii de o logică inperturbabilă şi maliţioasă.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul este mai mult moralist decît psiholog şi, prin urmare, interesat de tipuri, mai puţin de individualităţi. Vede categorial şi judecă sarcastic. Avînd o puternică vocaţie satirică, Paul Everac şi-a reprimat-o totuşi uneori în dramaturgia sa, impunîndu-şi să construiască «obiectiv», în conformitate cu normele şi normativele unui realism convenţional şi în contradicţie cu specificul personalităţii sale creatoare.

În piesele mai recente constrîngerile acestea au dispărut şi efectele sînt remarcabile. Chiar desfăşurarea dramaturgică este acum proiecţia unei atitudini sistematic anticonvenţionale, înaintîndu-se fie printr-o succesivă crudă dezvăluire *(Ordinatorul, A cincea lebădă)*, fie printr-o confruntare de poziţii şi puncte de vedere progresiv radicalizată, dusă pînă la eliminarea brutală din joc a uneia din părţi *(Un pahar cu sifon, Cartea lui Ioviţă)*. Sînt, toate, piese de actualitate şi piese-dezbatere, avînd ca termen comun respingerea schemelor şi a clişeelor în favoarea adevărului vieţii şi al realităţii. Pornesc, de aceea, invariabil, de la o imagine-şablon; dar pentru a-i descoperi nu falsilitatea, ci proprietăţile mortificante. Clişeul nu este, pur şi simplu, discreditat, compromis, ridiculizat; nici una dintre aceste piese nu este de factură comică. Scriitorul acceptă reprezentările pentru a le dezvălui caracterul nociv, de instrumente ale mistificării şi deformării prin simplificare. Îl interesează nu atît mecanismul în virtutea căruia apar şi sînt întreţinute clişeele, cît capacitatea lor de a truca realitatea, de a o face confortabilă şi liniştitoare". (Iorgulescu, *C.S.* p. 148—149).

Eseul moral

Ceea ce deosebeşte pe moralistul autentic de profesionistul articolelor pe teme morale, sau de predicatorul feluritelor amvoane, este capacitatea de a evita atitudinea şi stilul «moralizator». Nici unul dintre marii moralişti n-au ţinut lecţii de morală sau predici cu adresă exactă, ci au meditat asupra naturii umane şi asupra împrejurării vieţii, fără a se sustrage ei înşişi din rîndurile celor ce căutau înţelesurile lucrurilor trăite. (...)

Este şi cazul acestor *Dialoguri contemporane* ale dramaturgului Paul Everac, apărute mai întîi, în două serii, în paginile *Contemporanului* (1966—1969) şi reunite recent de Editura Politică într-o frumoasă carte de fulgerătoare audienţă. (...)

Alegîndu-şi, cu intuiţia artistului, maniera dialogului contradictoriu (*Teze şi antiteze* a fost titlul rubricii!), autorul a evitat tonul moralizator, propunîndu-ne în schimb o dezbatere deschisă despre fapte, situaţii, mentalităţi şi idei, printre care ne mişcăm zilnic, pe care le purtăm în noi, cu care ne batem sau de care ne lovim. Paul Everac nu ne arată cu degetul şi nu ne dojeneşte, ci ne lasă să tragem concluziile şi învăţămintele pe tăcute, fie că ne simţim implicaţi, fie că participăm alături de autor în lupta sa discretă dar dîrză pentru trimful unor valori umane în gîndirea şi viaţa noastră de fiecare zi". (Zamfirescu, *P.p.*, p.303—304).

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Filimon

S-a născut la 6 septembrie 1819 în Bucureşti; a murit în acelaşi oraş, în 19 martie 1865. Este al treilea copil al protopopului Mihai de la biserica Enei, răpus de holeră în 1830, şi al Mariei. Mai mult autodidact, se presupune a fi urmat şi o şcoală muzicală, fiind vorba probabil de cea din cadrul Societăţii Filarmonice. Cîntăreţ bisericesc, corist şi flautist în orchestră, cronicar muzical şi dramatic, funcţionar la Departamentul Cultelor, apoi la Arhivele statului. Debutează la 5 decembrie 1857 în ziarul „Naţionalul" cu o cronică muzicală, urmată, peste un an, de nuvela *Mateo Cipriani* (sub titlul *Monastirea dominicanilor dupe colina Fiesole).* Primul volum, semnat N. M. Philemon, *Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice şi critice, 1858* (1860) include şi nuvela romantică *Friedrich Staaps sau atentatul de la Schönbrunn în contra vieţii lui Napoleon. Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala* (1861) e o nuvelă realistă, folosind şi tehnica fiziologiilor. *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoareci mănîncă* („Revista română", 1862; în volum, 1863), roman cu intuiţii balzaciene, întîiul notabil în literatura română, deşi neterminat, lipsind partea a II-a ce vizează ciocoii noi, „în frac şi mănuşi albe", contemporani scriitorului. Proza stă la confluenţa romantismului cu realismul, scriitorul fiind — după expresia lui G. Călinescu — un „excelent expozitor de medii şi fizionomii", făcînd astfel tranziţia de la paşoptişti la marii scriitori clasici.

O existenţă paradigmatică

„La Nicolae Filimon lipsesc orice nuanţe sau sondaje psihologice. El nu cunoaşte nici secretele iubirii nici poezia intereselor economice, nici

Scanned with OKEN Scanner

suavitatea dureroasă a unora, nici magia sumbră a celorlalte. Scrisul şi viziunea sa epică sînt mai bune, mai fireşti, doar în basme. (...) Intriga şi compoziţia *Ciocoilor* rămîn sub orice critică (spre a nu mai vorbi de *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*, de o vulgaritate şi de un simplism compromiţătoare). Cu toate acestea, evidenţa se impune: *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoareci mănîncă* a făcut în literatura noastră şi în romanul românesc o carieră formidabilă. Explicaţia a dat-o încă din 1913, şi odată pentru totdeauna, E. Lovinescu, în *Cincuantenarul romanului român*, explicaţie de atunci cu prisosinţă confirmată. Tocmai prin stăruinţa, prin perseverenţa observaţiei exterioare şi schematice, obiective ca o lecţie de şcoală, Nicolae Filimon a sugerat posibila structură a unui personaj specific societăţii româneşti în perioada de naştere şi formare a burgheziei: arivistul a cărui lipsă de scrupule irezistibilă este egală cu energia menită să triumfe (căderea finală a lui Dinu Păturică e o eroare artistică a autorului, pe care o va repeta de altfel şi Duiliu Zamfirescu). Cu drept cuvînt, Lovinescu socotea pe Dinu Păturică fruct al unei intiuiţii estetice cu totul stimabile, căci el a fost continuat de Tănase Scatiu. Iar pe amîndoi, apoi, i-au continuat, la rîndul lor, Lică Trubanurul, Stănică Raţiu şi Iancu Urmatescu, o serie care impune cu atît mai mult, cu cît diferenţiereile de la un personaj la altul, datorită evoluţiei societăţii româneşti şi deosebirilor de vocaţie artistică, trasează chiar mersul înainte al literaturii noastre. Şi, curios lucru, Dinu Păturică are meritul nu numai de a fi cap de serie, dar, în această postură, prin însuşi specificul operei lui Filimon, acela de a fi o existenţă parabolică. Încît, oglindiţi în imaginea lui, continuatorii săi îşi amplifică prestigiul estetic, îşi precizează, printre mendrele alcătuirii lor morale şi psihice, conturul epic". (Negoiţescu, *A.*, p.89—90).

Apoteoza ciocoiului

„Fără a fi un monument estetic, *Ciocoii* lui Filimon sunt o operă viabilă, o frescă neisprăvită, dar încă destul de vastă, străbătută de o acţiune epică nu îndeajuns de ferită de invazia amănuntelor: o frescă în care semnificativul înăbuşă esteticul, iar cronologicul dăunează compoziţiei. Puterea de observaţie este însă incontestabilă: în capitole, inegal interesante şi uneori strict didactice, se desfăşoară, astfel, întregul tablou al acestei societăţi de sfîrşit de regim, de la vodă Caragea şi pînă la indivizii echivoci ce trăiau din fărămiturile bogatului praznic fanariot. Prin legăturile lui ancilare cu Tudor Ciolănescu, vătaful de curte al banului Grigore Băleanu, cu Neagu Chioftea al banului Constantin Bălăceanu, cu Gheorghiţă de la armaşu Manu, cu Zamfir Ploscă de la Isac Ralet, spectacolul e văzut mai mult prin geamul aburit al bucătăriei; priviţi dintr-un astfel de loc de observaţie, *Ciocoii* nu se puteau integra decît într-o satiră socială.

Romanul nu ne-a dat însă numai fresca unei epoci, ci ne-a creat şi un erou reprezentativ epocilor de formaţiune. Mai neruşinat, mai bogat în resurse, Dinu Păturică e actual şi astăzi: băiat al lui treti-logofăt Ghinea Păturică ot Bucov sud Saac, iată-l strecurat ciubucciu în casa postelnicu-

Scanned with OKEN Scanner

lui Andronache Tuzluc, neînsemnat în aparenţă, dar aproape de urechea stăpînului; harnic, credincios la început, cuviincios cu cei mai mari, umilit, linguşitor, ascuns, Dinu Păturică se aruncă în cariera ciocoismului, minunat pregătit sufleteşte pentru a parveni. *Quo non ascendam?* e lozinca în slujba căreia îşi pune răbdarea de a suferi orice. Din serviciul ciubucului boierului el trece, aşadar, treptat la paza iubitei lui Andronachi, Chera Duduca, cu care se înţelege din ochi pentru a-l stoarce pe grec, în tovărăşia lui Chir Costea Chiorul, cămătarul evreu ascuns sub nume grecesc. Jaful începe: Dinu fură din toate, din administraţia moşiilor, din hrana vitelor, din leafa ţiganilor, din întreţinerea caselor; Chera Duduca îi smulge lui Andronachi juvaeruri spre a le vinde apoi; Costache Chiorul îi dă bani cu dobîndă înzecită; moşiile zboară una cîte una, iar, cînd grecul e sărăcit, Chera se mărită cu Dinu, ajuns bogat. Cu toată truda scriitorului de a-şi purifica opera printr-un sfîrşit moral, aruncîndu-l pe Dinu în ocnă, prin intervenţia domnului pămîntean restatornicit şi prin fuga Cherei peste Dunăre cu un turc, romanul rămîne, în realitate, apeteoza ciocoiului, a parvenitului naţional; lunga descriere a unei cariere strălucite, pentru traiectoria căreia nu e cruţat nici un amănunt: zi cu zi suntem martorii acestei ascensiuni încete, dar sigure: nici un mijloc de îmbogăţire nu e uitat; nu e umilinţă şi îndrăzneală, viclenie şi mlădiere, pe care Filimon să n-o fi zugrăvit, dacă nu totdeauna cu oportunitate estetică, cel puţin cu o perseverenţă de observator nemilos ce izbuteşte să fixeze un caracter prin îngrămădirea amănuntelor". (Lovinescu, *S.*, I, p. 193—194).

Complexitate stendhaliană

„Prin temă, *Ciocoii vechi şi noi* e un mic roman stendhalian (bineînţeles fără filiaţiune directă şi fără luciditate analitică) iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. Dealtfel şi opera lui Balzac este plină de parveniţi, de ambiţioşi, însă Filimon se complace în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete şi exploziile ambiţiei. Oricît de enormă ar fi comparaţia, Păturică nu e un simplu şi vulgar vînător de avere ci un însetat de toate senzaţiile vieţii. Julien era un fiu de ţăran care ştia puţină latinească, Dinu Păturică e fiul unui treti logofăt, fost vătaf de curte şi ştie să scrie şi să citească cunoscînd şi puţină elinică. Julien intră ca preceptor la un nobil rural şi devine amantul soţiei aceluia, Păturică intră în slujba postelnicului Andronake Tuzluc şi-i ia ţiitoarea, pe Chera Duduca. E adevărat că Julien se împinge în societate prin femei, prin persuasiune, în sfîrşit prin mijloace mai mult sau mai puţin oneste. Păturică jefuieşte pe Tuzluc, ruinîndu-l, se îmbogăţeşte pe căi necinstite. Dar e aci deosebire de regimuri. Una e Franţa de la începutul secolului XIX şi alta Valahia din aceeaşi vreme. Julien sub Vodă Caragea ar fi împrumutat mijloacele eroului lui Filimon. Esenţial este că energia lui Păturică rămîne mereu intactă, aspiraţia lui la înălţare neavînd nici o oprire. Dinu Păturică e frumos, în stare să capteze repede simpatiile, ipocrit cu precocitate şi onctuos. E inteligent şi iubitor a se instrui. El învaţă cu o silinţă extraordinară limba greacească ajungînd să poată citi în original pe Omer, Pin-

Scanned with OKEN Scanner

dar, Sofocle, Euripide, Anacreon, Plutarh. E biblioman, îşi alcătuieşte bibliotecă în care se află chiar operele lui Machivel. Şi intelectualitatea nu e la el o simplă poză! Păturică e un rafinat, capabil să guste fineţele unei mese şi s-şi compună un interior." (Călinescu, *I.l.r.* (p. 312).

Romanul documentar

„Filimon a funcţionat cîţiva ani la Arhivele Statului şi n-a pregetat să pună la contribuţie un bogat material documentar în vederea reconstrucţiei istorice plănuite. Cu conştiinciozitatea de istoric, a ţinut să înscrie în josul paginii izvorul de care s-a folosit, prin trimiteri exacte. Numeroase sînt documentele date *în extenso,* fie în text, fie în notă.

Acest scrupul de exactitate, afirmat o dată prin documentare laborioasă, iar apoi prin indicarea surselor, n-a fost îndeajuns remarcat. E metoda epică de care s-a folosit mai recent vigurosul realist-critic care a fost Camil Petrescu, stăpînit de aceeaşi sete documentară, nu numai în opere de restaurări ale trecutului, ca *Un om între oameni,* dar chiar în romanele sale contemporane, în care i s-au reproşat de către unii critici, ca pedantism, trimiterile în subsol, proprii tehnicii istoricului.

Cunoscător al limbii neogreceşti şi cititor înlesnit, ca toţi contemporanii săi, al scrierii chirilice, care a dăinuit la noi pînă în preajma divanurilor *ad-hoc,* Filimon a fost la largul lui în cercetarea documentelor arhivistice, necesare învierii momentului istoric respectiv, pe o durată depăşind cu puţin decada.

Caracterul arhivistic al documentării nu i-ar putea fi imputat unui romancier decît în împrejurarea în care materialul informativ ar înăbuşi imaginaţia creatoare. Aşadar, judecata de valoare nu se cuvine să fie generalizatoare, în condamnarea procedeelor de informaţie ştiinţifică de care s-ar folosi unii scriitori, ci cazuală (de la scriitor la scriitor), pe măsura puterii sale de creaţie, Filimon pare a abuza într-un fel: prin prea numeroasele note istorice, care în definitiv se cer numai unui cercetător ştiinţific, spre a i se putea verifica izvoarele, publicate sau inedite. Cum însă erudiţia la el nu covîrşeşte forţa descriptivă, darul dialogului şi interesul narativ, pe care le stăpîneşte măiestrit, ca nimeni altul la noi pînă la dînsul, ne rămîne să constatăm că documentarea, departe de a-i fi păgubit, i-a nutrit viziunea". (Cioculescu, *P.r.,* p. 69—70).

Scanned with OKEN Scanner

Ion Ghica

Primul copil al marelui logofăt Dimitrie Ghica, dintr-o familie cu ascendenţă domnească, şi al Mariei, sora lui. I. Cîmpineanu, s-a născut la 12 august 1816 în Bucureşti şi a murit la 22 aprilie 1897 la Ghergani (Dîmboviţa). După carte grecească şi franţuzească, învaţă la „Sf. Sava", apoi la Paris (bacalureat în litere, matematici şi absolvent la Şcolii de mine). La înapoiere, profesor, dar în Moldova, la Academia Mihăileană. Elaborează un proiect de reorganizare a învăţămîntului moldav. Fondator al societăţii „Frăţia", contribuie la apariţia „Propăşirii" (1844). Călătoreşte în Italia, Franţa, Anglia. Fruntaş al revoluţiei, membru într-o comisie supremă executivă şi trimis special al Guvernului Provizoriu la Constantinopol, misiune dificilă, îndeplinită cu tact diplomatic. În exil, adoptă o poziţie moderată şi conservatoare. Pentru serviciile aduse ca guvernator al insulei Samos (1854—1858) e răsplătit cu decoraţii şi titlul de „bey". Întors în ţară (1858), este preşedinte al Consiliului de Miniştri, ministru, funcţii ocupate şi după 1866. Deţine un rol important în coaliţia care va provoca detronarea lui Al. I. Cuza. Membru al Societăţii Academice (1874) şi preşedinte al ei, director general al teatrelor (1877), ambasador la Londra (1881—1891). Aristocrat liberal, a fost o personalitate contradictorie, dar cu un destin echilibrat. O dovedeşte în plus vocaţia memoralistică ilustrată de scrierile sale. Prima lucrare mai importantă, *Convorbiri economice* (broşuri, 1865—1876), întîiul studiu sistematic aplicat la societatea românească, aparţine şi literaturii prin naraţiuni, înscenări şi evocări. Operele fundamentale sînt *Scrisori către V. Alecsandri* (1884; ed. II, 1887) şi *Amintiri din pribegia după 1848* (1889), impunîndu-l ca un ilustru reprezentant al genului epistolar şi memorialistic. Este printre ultimii supravieţuitori ai splendidei generaţii de la 1848, dar ca scriitor

Scanned with OKEN Scanner

aparţine perioadei junimiste, gruparea cîştigîndu-şi în epoca ei de strălucire maximă un nou titlu de glorie prin colaborarea sa.

O încadrare tipologică

„E un fapt definitiv stabilit că Ion Ghica este unul dintre marii noştri povestitori, comparabili cu Costache Negruzzi, precursor, în unele laturi, al lui Creangă. N-am citat aceste nume la întîmplare. Ion Ghica este cel mai «moldovean» dintre scriitorii de origine munteană şi unul dintre moldovenii de elită. De scriitorii strînşi în 1840 în jurul lui Mihail Kogălniceanu îl leagă nu numai circumstanţe de ordin biografic, nu numai comunitatea ţelurilor patriotice urmărite prin acţiunea de la *Dacia literară* şi *Propăşirea*, dar şi profunde afinităţi de structură artistică. Asemeni lui C. Negruzzi, Ghica e un rafinat, un maestru al formei, un scriitor de ţinută clasică, posedînd în cel mai înalt grad bunul-gust şi simţul măsurii. Narînd, el dozează fermecător nostalgia, umorul, ironia subţire, de abia insinuată, proporţionează instinctiv în chip judicios descripţia, relatarea, portretul, anecdota. Mucalit fără îngroşarea vocii, didactic uneori, fără umbră de pedantism, erudit jovial, unind verva cu eleganţa, memorialistul e un istoric în genul grecilor din vechime, un pictor dublat de un povestitor plin de farmec şi un moralist". (Micu, *P*, p. 156).

Fluxul amintirii

„Lăsîndu-se stăpînit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod şi alunecînd asupra altuia, fără alt criteriu decît buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind în urmă şi intercalînd necontenit episoade neaşteptate, obţine Ion Ghica în şirul scrisorilor către V. Alecsandri un document de o vivacitate unică. (...)

Ghica se apropie astfel fără nici o grabă de obiectul său, nu rezistă niciuneia din sugestiile care i se prezintă în drum, transformă detaliul în episod, procedează printr-un lanţ de digresiune. În şirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice proceedeu de compoziţie care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el ştie că nu trebuie să altereze în nici un chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învălmăşit, dar plin de prospeţime. În apele neîncătuşate ale amintirii, el găseşte chipuri de oameni şi întîmplări, tezaurul unei experienţe, nesecate, trăite de un om luminat şi bine dispus, care chiar dacă se opreşte din cînd în cînd pentru a trage o învăţătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ţinînd predici umanităţii. Gluma nu-i repugnă; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau cuvînt de spirit, căci notează Ghica: *«aşa e făcut românul, rîde de toate şi de toţi, chiar de necazuri şi de nenorociri»*. (Vianu, *A.p.r.* p. 88—91).

Scanned with OKEN Scanner

Subiectiv şi obiectiv

„Fiind amintiri, *Scrisorile către V. Alecsandri* nu sînt şi *confesiuni*, ele descriu, înfăţişează, recompun o realitate aşa cum va fi fost ea surprinsă de oglinda memoriei, şi se obligă peste tot la disciplina unei devotate transcrieri al cărei scrupul primordial este veracitatea (...). Faptele prevalează «interpretării» în memorialistica lui Ghica, sau mai bine spus îşi creează ele însele perspectiva de evaluare, impunînd-o ca singura cu putinţă. Autorul se retrage înapoia lor cu impasibilitatea prozatorului obiectiv.

Să nu se creadă totuşi că aceste memorii ne lipsesc, într-adevăr, în privinţa celui ce le produce, de o reprezentare a omului interior. El se lasă dedus fie şi numai din aspectele stilului. Fiindcă repedea şi abundenta risipire de culori din evocările lui Ghica, vivacitatea impresiilor sale ţesute în jurul cîte unui amănunt caracterizator şi de regulă pitoresc, precizia tăieturii portretistice cînd este cazul — şi este adesea — să înfăţişeze tipuri şi atitudini ce au ilustrat o epocă şi o atmosferă spirituală, toate acestea sînt valori ale expresiei artistice care, dincolo de funcţiunile lor în planul imediat narativ, documentează asupra figurii lăuntrice a scriitorului". (Dimisianu, *O.l.*, p. 10—11).

Naratorul

„În ale sale *Scrisori către V. Alecsandri* Ion Ghica optează pentru formula, experimentală în secolul său, a genului epistolar. În el însă sînt inserate cu firesc şi sugestive evocări, paginile scrise relatează despre un «eveniment despre care am auzit sau la care am asistat». Sînt obligaţii de memoralist dar, totodată, de povestitor rutinat. Plăcerea de a relata în stil epistolar transpare la fiecare pagină şi nu e exagerat să acordăm evocărilor calităţi artistice aparte. Scriitorul deţine secretul compunerii unei atmosfere, al sugestiei cromatice şi al aromelor indicibile ale unui timp. Variante ale povestitorilor, scrisorile conservă atributele discursului narativ precum în *Clucerul Alecu Gheorghescu*, unde stilul direct şi prezenţa unui interlocutor solicitat afectiv dau curs amintirilor. Discursul e savant dirijat, cu pregătiri deloc precipitate. Exclamaţia, încărcată de o emoţie singulară, ca un strigăt elegiac («Ce vremuri erau pe atunci»), o aserţiune aparent neangajată, urmată, cu oarecare amînare, de o întrebare, întorcînd naraţiunea. E de observat că Ion Ghica procedează cu o remarcabilă dezinvoltură în alternarea planurilor comunicării (persoana naratorului şi a eroului întîmplării.). Disocierile foarte fine şi, mai ales, restituirea evocatoare a timpului (sugestia e aproape materială, palpabilă, de o limpezime uimitoare) vine şi din integrarea naratorului în spaţiul povestirilor. La începutul unei alte scrisori, *Din timpul Zaverii*, relatarea se completează cu detalii expresive, cu date istorice asimilate în evocare. Sigur, formula clasică, aproape ritualică, indicînd o structură constantă a eposului (...) este şi aici uşor de descoperit: «Îţi aduci aminte de întîia noastră întîlnire, sunt acum vreo 45 de ani, la Paris, cam pe la anul 1835?». Invitaţia la evocare, aşa cum o întîlnim în scrisoarea *Generalul Coletti la 1835* de unde am citat, se integrează în corpul unei atari evocări, preludiind în arpegii nostalgice transcenderea unui plan imediat, real". (Vlad, *P.*, p. 52—63).

Scanned with OKEN Scanner

Octavian Goga

Fiul preotului Iosif Goga şi al Aureliei (n. Bratu), învăţătoare cu veleităţi poetice, s-a născut la 1 aprilie 1881 la Răşinari (Sibiu) şi a murit în 6 mai 1938 la Ciucea (Cluj). Primele clase în satul natal, liceul la Sibiu (în limba maghiară) şi Braşov, studii filozofice la Budapesta şi Berlin. Debutul poetic în „Tribuna" (1897), publicînd apoi sub pseudonim şi în altele; editorial, cu volumul *Poezii* (1905), premiat de Academie, universul poetic identificîndu-se cu idealurile de redeşteptare a energiilor naţionale transilvane. Membru în comitetul de conducere al revistei „Luceafărul" (1905—1909), editor al revistei „Ţara noastră" (1907). *Ne cheamă pămîntul* (1909), *Din umbra zidurilor* (1913) şi postumul *Din larg* (1939) sînt volume care adaugă vechilor motive note ale unor frămîntări sufleteşti intime, cu ecouri simboliste. Cu volumul *Cîntece fără ţară* (1916) desfăşoară o poezie agitatorică în favoarea unirii Transilvaniei cu România. A fost ministru al Instrucţiunii şi Cultelor, ministru de stat şi ministru al Cultelor şi artelor (1919—1921), ministru de Interne (1926—1927), conducător — împreună cu A.C. Cuza — al Partidului Naţional-Creştin (1935), prim-ministru (decembrie 1937-februarie 1938). Membru corespondent al Academiei Române (1914), distins cu Premiul naţional de poezie (1924). Activitatea publicistică a fost strînsă parţial în volume, printre care *O seamă de cuvinte* (1908), *Însemnările unui trecător...* (1911), *Strigăte în pustiu* (1915), *Mustul care fierbe* (1927); postum, în: *Discursuri* (1942), *Pagini noi* (1967), *Pagini publicistice* (1981). A mai scris piese de teatru *(Domnul notar* — 1914, *Meşterul Manole* — 1928) şi a tradus din literatura maghiară (Madách Emeric — *Tragedia omului*, Ady Endre, Petöfi Sándor) şi italiană (Ada Negri, Giosué Carducci). Poet naţional, a pătruns în sufletul mulţimilor prin simplitatea aparentă a liricii sale aducînd o sensibilitate origi-

Scanned with OKEN Scanner

nală, dar nu diferită de cea a poporului pe care-l reprezintă, depășind momentul istoric și provincialismul poetic, realizînd monografia lirică a satului transilvan.

Asumarea istoriei

„Au impresionat la apariția acestor versuri, cum impresionează și acum, tonul de o violență incendiară, notele mesianice, prevestind «vremuri răzbunătoare» («Sunt solul dragostei și al urii,/ Un visător al biruinței») tumultul acela de mînie și revoltă ce se revarsă incandescent peste rînduielile vechi, peste obide sedimentate, peste suferințe adînc săpate în ființa oamenilor în numele cărora vorbea. Suferința acestei categorii nu constituia o încercare momentană, expresia unei nemulțumiri trecătoare, ci punctul critic al unei revolte adînci ce se pierde în negura timpului (*«Dar din al veacurilor caier/ Mi-am împletit eu biciu urii,/ Nestinsul vremurilor vaier/ Mi-a scris blestemu-n cerul gurii!»*). Pentru că satul din poezia lui Goga, își are atît de distinct conturate toate atributele materiale și morale de la «răvașul turmelor de oi», cu «șireagul lui de crestături» pînă la «povestea lui Alexandru Macedon». Un sat atemporal sau idilic? Aceste însemne s-au vehiculat pornind de la anumite date ale poeziei lui: de multe ori satul cu obiceiurile sale capătă dimensiuni fabuloase, adeseori neexistînd un hotar distinct între aceste tărîmuri. Eroii și recuzita poeziilor sale aparțin adeseori basmului (*«În pacea serilor de toamnă/ La noi coboară Cosînzene»*); chiar și procedeele sînt tipice basmului și mă gîndesc la frecvența hiperbolei.

Dar ceea ce constituie nota distinctivă a lui Goga față de Iosif sau Coșbuc este sinteza tărîmului realului în sensul cel mai acut al cuvîntului [cu] acela al istoriei și al legendei. Pe aceste trei coordonate se află pentru Goga singura structură a sufletului românesc: satul. Numai aici se pot naște adevăratele sentimente, numai aici ființa umană se regăsește și se împlinește, numai aici își au cîntecele izvorul: «Noi să privim luceafărul din zare/ Și-atunci să zicem strunelor să cînte».

Cred că, dacă vorbim de permanențe, trebuie să subliniem și faptul că istoria nu mai apare în poezia lui Octavian Goga înconjurată doar de nostalgia romantică. Istoria e o prezență efectivă: *«Trecutul ne-nfășoară,/ Oricît de mult l-am surghiuni din minte»*. Și, chiar dacă *«s-au stins frumoasele timpuri de fală și mărire,/ S-au prăbușit în groapă măreții lor eroi»*, ei ne-au lăsat deopotrivă *«o scumpă și sfîntă moștenire»*, dar și *«sîmburul din care sperăm că o să-nvie/ Mărețul vis de aur: frumosul viitor»*. Poetul care se consideră un legatar al celor ce au *«sprijinit întotdeauna/ Eternitatea pe-al lor umăr»* își cheamă înaintașii nu numai să fie martori, ci și făuritori ai vremilor viitoare: *«Veniți, căci glasul vostru-nvie/ Un nou zorit de dimineață»*. Să remarcăm deci absența paseismului în lirica lui Goga și înțelegerea istoriei într-un sens activ. El nu reînvie chipuri și momente istorice, precum Bolintineanu sau Șt.O. Iosif, ci însăși istoria." (Râpeanu, *P.d.t.*, p. 116—117).

Determinismul social

„Nimeni în epocă nu se manifestă la noi cu atîta forţă, în această direcţie. Nici unul dintre contemporani nu descoperise atîta jale în universul rural şi atîta întunecime în viaţa satului. Sămănătoriştii tindeau să fixeze la ţară raiul însuşi, proiectînd asupra lui lumini edulcorante, patriarhale, idilizînd munca pămîntului, frumuseţile peisajului şi relaţiile dintre săraci şi bogaţi. Cu Octavian Goga intră, de fapt, în poezia română imaginea complexă, dramatică, nu a unui sat ideal, ci a unuia populat cu oameni ce cunosc de veacuri nu doar balsamul doinelor şi al basmelor, ci şi suferinţa. Aflaţi într-un continuu război al existenţei, ei sînt victime nu numai ale prigoanei naţionale (ca români), ci şi ale asupririi sociale (în calitate de clăcaşi pe moşia celor avuţi). Poet al Ardealului, prin o parte a realităţilor concrete ce-l inspiră, el e, în fond, poetul întregii ţări, prin idealurile de unitate naţională şi de izbăvire socială ce-l animă (G. Călinescu îl numea, aşezîndu-l după Eminescu şi Macedonski, «întîiul poet mare din epoca modernă», «poet naţional totdeodată şi pur ca şi Eminescu.»).

Sensibil la sugestiile liricii europene contemporane, vădind oarecari receptivităţi faţă de simbolism, Octavian Goga rămîne însă înainte de tpoate un mare romantic, înrudit cu Eminescu şi cu Petöfi, dar şi cu înaintaşii paşoptişti. În condiţii de mişcare socială şi naţională similare pînă la un punct cu acelea de la 1848, el e un tribun al luptei pentru libertate, un exponent al mulţimilor, un militant, înzestrat cu suflet vulturesc.“ (Martin, A., *P.c.*, I. p. 9—10).

Mesianism

„Izbitor de la început în poezia lui O. Goga este tonul profetic, mesianismul. Poetul înalţă «cîntarea pătimirii noastre» şi cade în genunchi în faţa lui Dumnezeu.

Rătăcitor cu ochii tulburi,/ Cu trupul istovit de cale,/ Eu cad neputincios, stăpîne,/ în faţa strălucirii tale. (...)»

Fără îndoială că «pătimirea» nu-i decît robia sub unguri iar mîntuirea, unitatea politică a neamului. Dar poetul se ridică cu mult deasupra simplei compoziţii conspirative. Ca la lectura blestemelor şi profeţiilor din Biblie, oricine se simte cutremurat de vestirea unor bucurii şi răzbunări fără nume:

«Din casa voastră, unde-n umbră/ Plîng doinele şi rîde hora,/ Va străluci odată vremii/ Norocul nostru al tuturora... (...)»

Poetul e un «apostol» cu aureolă în jurul frunţii, care merge să vestească ziua cea mare:

«(...) — Cuvine-se hirotonirea/ Cu harul cerurilor ţie,/ Drept vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!»

El se prosternă în faţa pădurii divine:

Scanned with OKEN Scanner

«Cînd rătăcind, bătrîne codru,/ Ajung la sînul tău de tată,/ La poarta-mpărăţiei tale/ Plec fruntea mea înfierbîntată». (...)

În munţi, strînge norodul vorbindu-i ca un predicator în catacombe, despre un enigmatic crai ce va să vină.

«Acolo să trăim în munţi/ De cît trai avem parte,/ Sătenii seara să-i adun/ Şi să le spun din carte:// Că sunt din neam împărătesc,/ Din ţara-ndepărtată,/ Că tot pămîntul rotogol/ Era al lor odată...»" (Călinescu, *I.l.r.*, p. 539).

Mijloace retorice

„Particularităţile artistului se relevă în special în dinamica viziunii. Există un stil Goga, grandios-vizionar, rezultînd din amplificarea dimensiunilor şi repetiţia în ritm suitor. *Plugarii* devin proiecţii monumentale:

«Voi singuri străjuiţi altarul/ Nădejdii noastre de mai bine./ (...)/ Voi cei mai buni copii ai firii,/ Urziţi din lacrimi şi sudoare./ (...)/ A voastră-i jalea cea mai mare,/ A voastră-i truda cea mai sfîntă.»

Ca autor de panouri ample, Goga înalţă întîi cîteva coloane de sprijin. Pe treptele edificiului urcă tribunul, adresîndu-se ascultătorilor; lirica lui, expozitivă, retorică, descinde din baladă, fiind structural orală. Melancolia din *Casa noastră* se condensează într-o întrebare:

«De ce-ţi ştergi ochii cu cămaşa,/ Ori plîngi, vecine Niculae!»...

La groapa lui Laie, elogiul funebru e doină travestită. De remarcat inversiunea topică, destinată a crea atmosferă:

Povesti-va atunci struna/ Înălţimilor albastre/ vremea lungă cîtă jale/ Scris-a-n sufletele noastre».

Alte inversiuni conferă cadrului o anumită solemnitate:

«Înfiorează-se nisipul...» (Pe înserate)

«În taina tăcerii porneşte-se vînt...» (Dimineaţa)

Cîte un element lexical regional sau mai puţin obişnuit aduce culoare, cel puţin o clipă:

«Norodul a cuprins podmolul» (Apostolul)

«Moşnegi, ceteţi *ai cărţilor din stranã»* (Dăscăliţa)

Crainicul excelează în dozarea efectelor dramatice. *Oltul* şi *Clăcaşii* încheindu-se în fortissimo tunător. Cîte un distih rezumativ fixează, ca la o cădere de cortină, ideea memorabilă:

«Încheagă-şi glasul de aramă/ Cîntarea pătimirii noastre» *(Rugăciunea)*

«Drept vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!» (Apostolul)

Cu astfel de mijloace, originalitatea poetului legat de *Oltul nost' bătrînul* e incontestabilă. Deşi inegalitatea jenează, Goga e unul din poeţii reprezentativi ai epocii." (Ciopraga, *L.r.* p. 229—230).

Influenţe simboliste

„În poezia lui Goga dăm de structura poeziei lui Eminescu, dar astfel acoperită încît abia se bagă de seamă. Goga a intuit mai bine decît ori-

care geniul poetului *Doinei* şi a ştiut să-l continue cu materie nouă. Şi Eminescu şi Goga cîntă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrînit în exprienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea poezia lui Goga este greu de comentat, fiind cu mult deasupra goalelor cuvinte, de un farmec tot atît de straniu şi zguduitor. După Eminescu şi Macedonski, Goga e întîiul mare poet din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liniei lui să pătrundă tot mai adînc în sufletul mulţimii, poet naţional totdeodată şi pur ca şi Eminescu.

Cu toate acestea el nu e străin de simbolismul ce începe să orchestreze în jurul său, pe care şi Iosif îl transpune la experienţe sufleteşti rurale. Anxietatea, nostalgia de migraţie, sentimentul de oscilare, condensate în cuvinte simbolice «om fără ţară», «mag», «pribeag» sunt în spiritul poeziei noi:

«Eu sunt un om fără de ţară,/ Un strop de foc purtat în vînt,/ Un rob răzleţ scăpat de fiară,/ Cel mai sărac de pe pămînt.»

Autobiografia vagă este genul simboliştilor şi Goga putea răspunde dispreţului de ţărani al lui Duiliu Zamfirescu, polemizînd, în noua tehnică a contururilor fluctuante:

«Cu mine vin, roiesc, într-una/ Cei fără neam şi fără număr,/ Ce-au sprijinit întotdeauna/ eternitatea pe-al lor umăr.»

Dacă s-ar fi folosit des majuscula (Cei fără neam, Cei de-o lege) efectul ar fi fost mai tipic. Unele motive sunt direct moderne. Se cîntă nostalgia vietăţilor de menajerie, asociindu-se cu jalea de Ardeal a poetului:

«Mi-e jale-acum ca primăvara/ De paseri prinse-n colivie/ De lei ce dorm visînd Sahara/ În cuşca de menajerie...»". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 540).

Un timp bolnav

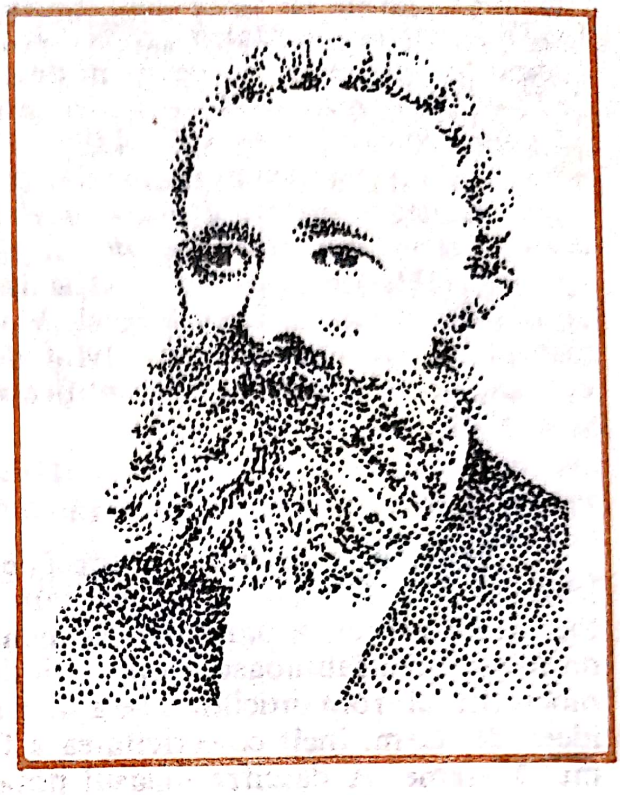
„Reflex al unor «frămîntări intime», poeziile adunate în placheta *Din umbra zidurilor* (1913) atestă o simptomatică dereglare a universului liric, semnele unei tulburări la toate nivelele sensibilităţii: o lungă pauză de creaţie, efortul de a se întoarce la poezie («uitatul meu ostrov de flori») şi descoperirea uimită a unor mutaţii secrete operate în chiar motivele fundamentale. Orizontul satului dispare treptat, ecranul e invadat de peisaje citadine (pariziene îndeosebi), în locul basmului ingenuu al copilăriei, pe care nimeni nu mai vrea să-l asculte, căci lacrimile memoriei nu le mai bagă în seamă *(Eu ştiu un basm...)*, se insinuează «întunecata veacului baladă», dimensiunea bacoviană a oraşului. «Rob» al orgolioasei metropole, poetul vieţuieşte în plin «haos» într-o Gomoră pe străzile căreia «trece hohotind păcatul», teritoriu al insomniilor şi dezagregării. «Putreda cetate», spaţiu «năpraznic» îl biruie şi-l ţine prizonier. Totul e aici contrafacere, mască, dezafectare a unui suflet «modern» dar «obosit». Nici refugiul în cultură nu mai pare posibil: muzeul e şi el atins de semnele extincţiei («Trist sarcofag al vremii adormite»). (...) Paralel cu Bacovia, rătăcind ca şi acela prin oraşul deşert, poetul are senzaţia acută a descompunerii şi

Scanned with OKEN Scanner

pustiului *(«Pustietate arsă mi-e sufletul acuma»)*, a trecerii ireversibile. Cetatea e păzită de himere, văzută în lumina unui nesfîrşit amurg. Revine obsesia dezrădăcinării *(«Te-ai dus sărmane suflet de la ţară»)*, al pribegiei fără rost, al culpabilităţii. Eros însuşi e «fărădelege», iubita — ca la Bacovia iarăşi — are sînii de gheaţă, dragostea e bolnavă şi otrăvită *(Cîntece)*." (Zaciu, A.l., p. 70—72).

Scanned with OKEN Scanner

Bogdan Petriceicu Hasdeu



Fiul profesorului Alexandru Hasdeu, descendent al unei familii de boieri moldoveni cărturari, și al Elisabetei (n. Danesz), s-a născut în 26 februarie 1838 în Cristinești (Hotin) și a murit în 25 august 1907 la București. Studii liceale la Chișinău, de drept la Harkov, fără să obțină vreo diplomă universitară. Autodidact, poliglot neobișnuit. Stabilit în 1857 la Iași, după o scurtă perioadă de serviciu în armata rusă. Poet, prozator, dramaturg, filolog, istoric și folclorist, a fost o personalitate proteică, spirit enciclopedic. Editor al mai multor publicații. La Iași: „România" (1858—59), „Foiță de istorie și literatură" (1860), „Din Moldova" — ulterior „Lumina" (1862—63); la București: „Aghiuță" (1863—64), „Satyrul" (1866), „Traian" (1869—70), „Columna lui Traian" (1870—77; 1882—83), „Revista nouă" (1887—1895). Președinte al societății „Românismul", director al „foii" acesteia și al „Revistei literare și științifice" (1876). Profesor la Universitatea din București (1896—1900), director al Arhivelor statului (1876—1900), membru al Societății Academice Române (1877), obține recunoașterea mai multor academii din străinătate. Volumul *Poezie* (1873) anticipă pe alocuri pe Macedonski sau Arghezi *(Viersul, Complotul bubei),* în timp ce versurile din „ultimii nouă ani de literatură" (volumul eterogen *Sarcasm și ideal,* 1897) sînt dovada marilor frămîntări lăuntrice, îndeobște după moartea fiicei sale, Iulia, în 1888. Prozatorul are încercări notabile, dar puține. Nuvela *Duduca Mamuca* (1863) îi aduce un proces de presă și e reluată peste un an cu titlul *Micuța.* Romanul istoric *Ursita* (1876) rămîne neterminat. Considerat unul din intemeietorii dramei istorice românești prin *Răzvan și Vidra* (într-o primă versiune, *Răzvan-Vodă,* 1867). Alte încercări dramatice sînt *Răposatul postelnic* (1862), *Doamna Ruxandra* (1868) și comedia de moravuri *Orthonerozia* (1871—72), reluată

Scanned with OKEN Scanner

în *Trei crai de la răsărit* (1879). Autorul unei *Principie de lingvistică*, întocmește proiecte monumentale. *Cuvente den betrani* (3 volume, 1877—1881) însumează texte românești vechi, grandiosul *Etymologicum Magnum Romaniae* (4 vol., 1886—1898, pînă la cuvîntul *bărbat)* este o adevărată enciclopedie națională și antologie de literatură populară și cultă. Editează *Arhiva istorică a României* (3 vol., 1865—1867), publică două tomuri din *Istoria critică a românilor* (1873—1875). *Ion Vodă cel Cumplit* (1865) este o monografie istorică cu virtuți literare, cum și cele despre Petru Rareș, Luca Stroici, Vlad Țepeș, Negru Vodă. Gazetarul, urmaș al lui Heliade, are un cuvînt de spus în mai toate problemele vieții politice, sociale, culturale, științifice românești, avînd condei satiric, vervă și replică.

Între analiză și sinteză

„Hasdeu reprezintă, cu precădere, un popas al științei române, înțeleasă în veacul trecut ca o cercetare limitată la graiul și istoria națională. Sub acest aspect, a participat la mentalitatea strict romantică, animatoare de investigații fabuloase asupra mitului numit popor. Naționalismul și democratismul romanticilor și-au făurit un concept atît de tiranic despre ideea de neam, încît colectivitatea a fost singurul zeu la care s-au închinat multă vreme. A descifra «glasul popoarelor», în limbă, folclor și istorie a fost și țelul esențial al savantului Hasdeu, aplicat la cercetarea realității materiale. Este impresionant, în linii generale, marele efort al istoricului și filologului care a intenționat să ne ofere monumentul graiului, în *Magnum Etymologicum,* și să traseze harta etnică, morală și politică a istoriei naționale, în *Istoria critică.* Colecționar de documente, iubitor de controverse inextricabile și veșnic înaripat spre ipoteză, Hasdeu ambiționează să rezolve, în aceeași operă, spiritul de analiză și spiritul de sinteză. Deschideți orice pagină din neterminatul lui dicționar al limbii române, și veți vedea că amănuntul e atît de copios dezvoltat și că știința de specialitate a vremii ia o maleabilitate sclipitoare sub condeiul eruditului, care se așează în primul rang al somităților, pe a căror cale a pornit, aproape fără precursori autohtoni. Aceeași strădanie și aceeași bruscă părăsire a edificiului în *Istoria critică.* Nu ne interesează aci porțiunea de adevăr și de imaginație care se zbat în lucrările de erudiție ale lui Hasdeu; mai importantă e structura lui intelectuală. Romantic temperamental, irascibil și vijelios, meticulos și informat, subtil și cu luciditate critică în inteligentă — Hasdeu se valorifică și e răpus în știință prin instinctul lui de creator de proporții monumentale. Discutabilă în rezultate, filologia și istoria lui fuzionează monografia măruntă cu sinteza grandioasă. Din acest impuls spre construcție derivă și poligrafismul său, care vrea să epuizeze istoricul oricărei probleme atacate și să-i soluționeze datele fundamentale". (Constantinescu, *S.,* III, p. 116—117).

Contraste romantice

„Ca nimeni altul din generația sa, ca Heliade între cei mai vîrstnici și Eminescu dintre cei mai tineri, Hasdeu avea, în adevăr, o propensiune

Scanned with OKEN Scanner

pentru aspectele magice ale lumii şi istoriei, era atras de «întunericul larvar» şi «somnul nutritiv», de tot ce părea «însămînţat, potenţial, inform». Dar, în aceeaşi vreme, el căuta enorm de întinderea informaţiei şi exactitatea citării, se ocupa de editarea textelor vechi şi de lexicografie, cu un rar scrupul metodic şi o neîntrecută pasiune a detaliului. Voia, pe de o parte, să exploreze adîncurile tenebroase ale conştiinţei şi istoriei spre a împrăştia misterul originilor şi, pe de altă parte, să reducă, prudent, sfera de manifestare a necunoscutului, triumfînd asupră-i prin silogisme şi ecuaţii. Un elan intuitiv spre realităţile genuine şi numenale se conjuga la el cu o doctrină de un raţionalism aproape ostentativ care-şi punea problema formalizării ştiinţei lingvistice şi credea în univocitatea adevărului. (...) Omul acesta, irupt pe la 1860 din cine ştie ce surpări de straturi şi metamorfoze lăuntrice ale materiei într-o cultură încă provincială, imperechind aptitudini neobişnuite şi veleităţi fără măsură, e, desigur, în expresia lui ultimă şi reductibilă, un romantic — dar un romantic insolit şi aparte, unind spiritul luciferic cu pozitivismul, titanismul adolescenţei furtunoase a veacului cu voinţa de experiment şi prudenţa metodică" (Cornea, *O.î.*, p. 219—220).

În spiritul epocii

„După Alecsandri şi o bucată de vreme paralel cu dînsul, înaintea lui Eminescu dar şi după el, între aceste piscuri ale lirismului nostru modern, Hasdeu a scris poezie (...) originală.

Cu mult înainte ca Ion Luca Caragiale să pună temeliile realismului critic şi al prozei noastre satirice, Haşdeu compusese una din cele mai savuroase naraţiuni realiste, stîrnind, la timpul acela, întîiul proces literar din analele justiţiei noastre.

Mărturisîndu-şi deschis filiaţia cu Bălcescu, a reînviat povestirea istoriă şi dacă verbul său a vibrat fără de reticenţă în evocarea lui *Ion Vodă cel Cumplit,* în schimb infrastructura documentaţiei nu e întru nimic mai prejos (chiar dimpotrivă) de aceea a gloriosului său înaintaş.

A scris dramă istorică înainte de Alecsandri şi dacă meşteşugul teatral şi versul de o nobilă ţinută ale acestuia fac din *Despot Vodă* un model al dramei romantice la noi, favoarea de care s-a bucurat decenii de-a rîndul *Răzvan şi Vidra* este indicaţia cea mai sigură a multiplelor ei însuşiri. Această dramă reprezintă unul din primele manifeste din literatura noastră consacrate demnităţii omului, Condamnarea discriminărilor rasiale, a robiei, a hrăpăreţelor practicii boiereşti se împletesc cu elanul imnurilor de vitejie şi de libertate, cu nepotolitul dor de ţară, pe care haiducii, şi prin ei autorul, îl închină patriei.

Cu Alecsandri, cu Russo, cu Ion Ghica şi cu Odobescu a participat la campania de discreditare a vechei direcţii latiniste a Academiei Române şi comedia ce a compus, în acele împrejurări, rămîne printre diatribele cele mai spirituale, pe care excesele latinomaniei le-a înregistrat în literatura noastră." (Perpessicius, *M.*, p. 525—526).

Scanned with OKEN Scanner

O dramă viabilă

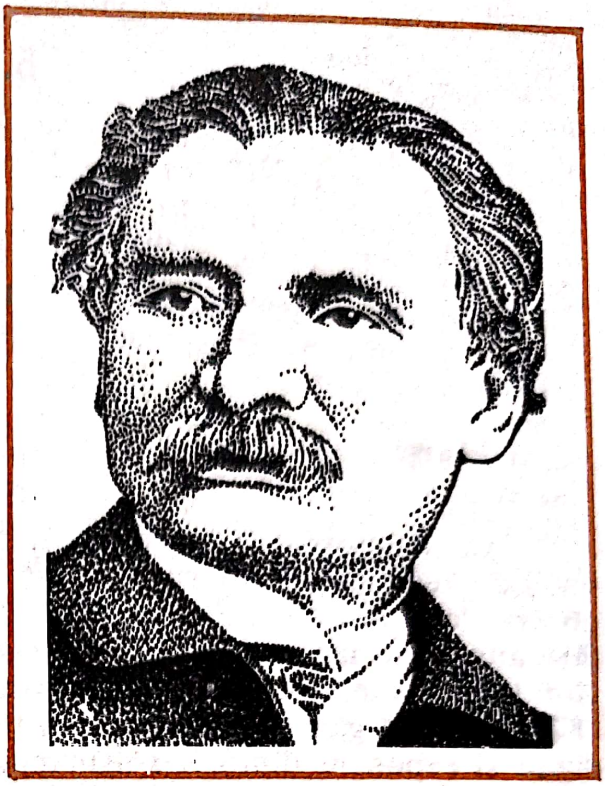
„Răzvan este dar un paria îmbrăcat în hainele efemere ale puterii, în luptă cu un factor monstruos de nedefinit şi cu condiţie cu atît mai tragică cu cît admiraţia tuturor se amestecă cu o compasiune jignitoare. Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit cu reaua naştere apăsînd asupra geniului. Ca un cor antic Tănase exprimă necesitatea nemiloasă a legii:

«Eu ştiam/ Că nu se putea s-apuce scaunul ţerei orice neam.»

O fericită vioiciune de spirit a îngăduit lui Hasdeu să pună în jurul lui Răzvan un număr de personagii viabile. Sbierea avarul, aci ţanţoş, aci onctuos, aproape inconştient de primejdii din cauza patimii lui, inocent în viţiu şi în definitiv simpatic, Tănase ţăran judecînd numai prin prejudecăţi, leal, tăcut, îndrăzneţ la vorbă, şleahticii polaci, infatuaţi, latinizanţi, hoţii din pădure, văzuţi ca nişte piraţi eroici şi nepăsători, însă cu mişcări româneşti, toţi au un contur pe care nu-l vor atinge niciodată eroii lui Alecsandri. Desfăşurarea scenică este «petulantă», cu truculenţe graţioase, ca acel interminabil şi distrat «Vezi bine!» al lui Vulpoiu. Şi în sfîrşit miezul poetic al versurilor este remarcabil. Încîntă îndeosebi humorul ţărănesc apăsat, proverbial". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 326).

Scanned with OKEN Scanner

Ion Heliade Rădulescu



S-a născut la 6 ianuarie 1802 în Tîrgovişte; a murit la 27 aprilie 1872 în Bucureşti. Fiul polcovnicului Ilie Rădulescu şi al Eufronisei, născută Danielopol, oameni cu oarecare stare. După studii greceşti cu călugărul Naum (poate Rîmniceanu) şi C. Vardalah, ajunge la şcoala de la „Sf. Sava" de curînd înfiinţată de Gh. Lazăr, pe care-l va continua ca profesor şi conducător al şcolii. Debutează ca lingvist cu *Gramatica românească* (1828), în literatură cu traduceri din Lamartine şi cîteva poezii originale (*Meditaţii poetice dintr-a lui A. de la Martin* (sic), 1830). Desfăşoară şi o bogată activitate jurnalistică la „Curierul românesc", „Curier de ambe sexe", „Gazeta Teatrului Naţional", „Muzeu naţional", al căror întemeietor este, şi de traducător, preferinţele mergînd spre clasici şi romantici (Dante, Ariosto, Tasso, Boileau, Molière, Voltaire, Marmontel, J.J. Rousseau, Goethe, Schiller, Lamartine, Ossian, Byron, Dumas, G. Sand, V. Hugo, Balzac ş.a.). Membru al „Societăţii literare" (1827), al „Societăţii filarmonice" (1833), întemeietor al presei în Ţara Românească, tipograf, editor, poet, prozator, teoretician şi critic literar. Deţine un rol de primă mărime în timpul revoluţiei de la 1848, cu toate că moderat şi ambiguu; izolat şi însingurat după întoarcerea din exil (1858), deşi deputat (de Muscel, 1864), preşedinte al „Societăţii academice" (1867), membru în comitetul teatrelor. A publicat lucrări literare, lingvistice, istorice, politice, filozofice şi de teorie a literaturii. A proiectat un amplu poem, *Umanitatea*, care urma a fi compus din patru cicluri, realizat însă fragmentar în *Căderea dracilor*, *Anatolida sau Omul şi forţele* şi *Santa cetate*. O epopee, *Mihaida*, rămîne neterminată. Creaţiile poetice cele mai realizate pornesc de la îmbinarea filonului romantic cu cel mitologic popular, detaşîndu-se *Zburătorul* (1843), capodopera sa. Spirit satiric şi prozator de mare talent,

Scanned with OKEN Scanner

a scris cîteva „fiziologii" originale *(Bată-te Dumnezeu!, Cuconul Drăgan, Domnul Sarsăilă, autorul)* sau prelucrări *(Fiziologia poetului)*. Alte lucrări: *Paralelism între dialectul român și italian sau Forma ori gramatica acestor două dialecte* (1841), *Souvenirs et impressions d'un proscrit* (1850), *Echilibrul între antiteze sau Spiritul și materia* (1869), *Curs întreg de poezie generală*, I—IV (1868—1870, 1880); postum: *Satirele și fabulele* (1883), *Scrisori din exil* (1891) *Historia critică universală* (1892—1893). Scriitorul a fost un întemeietor de cultură românească însuflețit de idealurile romantismului, dar și o existență dramatică ale cărei prelungiri în operă înscenează „antiteze" de tipul epopeic-satiric sau sublim-caricatural.

Marele arhitect

„Contemporani și urmași s-au pus (...) de acord asupra unui punct: toți i-au recunoscut calitatea de ctitor, de fondator a ceea ce, pînă la el, nu era decît o activitate dispersată, lacunară, fără relee de transmisie și fără auditoriu, iar de la el înainte s-a putut numi, în înțelesul plin al cuvîntului — «literatura română». De-a lungul a aproape trei decenii, între 1821—1848, îl găsim de Heliade în toate răspîntiile culturii, inițiator prodigios și exponent dintre cei mai reprezentativi ai epocii de renaștere națională. Numele său e indisolubil legat de înființarea primei gazete românești pe teritoriul Principatelor — «Curierul românesc» (1829), de consolidarea învățămîntului secundar deschis de Lazăr, de trecerea spre profesionalizare a activității teatrale, de normarea limbii literare, de traducerea cîtorva mari autori ai literaturii universale: Dante, Ariosto, Tasso, Boileau, Milton, Voltaire, Ossian, Rousseau, Lamartine, Byron etc., în fine, de descoperirea celor mai de seamă talente ale poeziei muntene dinainte de Eminescu; Cîrlova, Alexandrescu, Bolintineanu. Heliade e profesor, jurnalist, scriitor, tipograf, editor întemeietor de societăți culturale și patron de școală, un om de un rar dinamism, vanitos, agil, suplu, interesat de toate, ca un personaj de Renaștere, în stare să se simtă acasă în Filozofie ca și în Matematică, în Poezie ca și în Teoria literară și Istoriografie". (Cornea, *O.l.*, p. 84).

Clasicism și romantism

„Pregătit în parte de influența veacului al XVIII-lea francez, Heliade își lămurește definitiv concepția sa despre funcțiunea socială a artei sub influența romantismului. În multiplele forme pe care le-a îmbrăcat, activitatea lui este o neîncetată luptă pentru civilizare. De la cursurile modeste făcute la Sf. Sava și pînă la lecțiile de literatură de la Școala filarmonică; de la proiectele modeste din 1829 și pînă la planul impunător al bibliotecii din 1846, Heliade este neîncetat în serviciul neamului. Și pe măsură ce se accentuează influența literaturii franceze din veacul al XIX-lea, concepția aceasta capătă dimensiuni. Scriitorul, care este un agent de civilizare, devine în același timp un conducător de popoare. (...).

Scanned with OKEN Scanner

Şi desprinzîndu-l din aceleaşi sfere de influenţe, el înscrie pe-o linie paralelă cultul pentru ideile generale, pentru model şi pentru regula artistică. Este drept că, asupra acestui punct, concesiunile sînt foarte frecvente. Sub presiunea literaturii curente îndeosebi, el aruncă numeroase săgeţi împotriva modelelor, a regulii artistice şi preamăreşte culoarea locală. Dar, oricîtă sonoritate ar fi pus Heliade în formularea lor, afirmaţiile acestea nu pot disloca datele primei sale educaţii literare; în straturile adînci ale concepţiei sale literare circulă nestînjenit seva clasică. De la începutul activităţii sale şi pînă la sfîrşitul ei, de la *Gramatica poeziei* şi pînă la *Curs întreg de poezie generală,* Heliade evoluează pe linia concepţiei clasice. Poezia trebuie să fie expresia notei generale a sufletului omenesc, valabilă în orice loc, spune el în 1836, iar critica literară nu poate lua naştere cît timp nu există modele, cît timp nu se stabileşte un cod literar, o colecţie de reguli, o «pravilă», adaugă el în 1837. Şi, în trăsăturile lui largi, *Curs întreg de poezie,* este cu toată renegarea sonoră ce se întîlneşte la fiecare pas, codificarea regulilor artistice, vizînd realizarea operei cu valabilitatea universală, a modelului." (Popovici, *S.l.,* III, p. 313—314).

Supremaţia Ideii

„Heliade e un contemplativ, dar contemplaţia se traduce în acţiune, — acţiune culturală, acţiune politică, pentru că verbul heliadesc este, ca şi cel demiurgic pe care-l urmează, «mundifer», deci creator de lumi, adică este faptă. *Literatura = Politica* nu e doar un titlu de conferinţă, ci devine un principiu de existenţă dacă avem în vedere că prin literatură Heliade înţelege cultură (literatură beleristică, filozofie, economie etc.). Cum orice manifestare a spiritului e, deopotrivă, idee şi faptă — faptă politică —, acţiunea însăşi devine un spectacol al Ideii în desfăşurarea ei dramatică; de aici, impresia de teatralitate a existenţei lui Heliade, care-şi rezumă fiecare acţiune în gesturi simbolice şi o descompune în «atitudini». Căci fiecare gest e o hieroglifă a ideii în act, fiecare gest sau atitudine (de la instalarea tipografiei naţionale pe locul patului de suferinţă al lui Gh. Lazăr la celebra manta albă din timpul revoluţiei) încorporează sensul unei existenţe care se vrea simbolică pentru existenţa ideală a umanităţii. Pentru Heliade, nu există fapte indiferente sau accidentale; există numai Ideea care se manifestă plenar în acţiunea sublimă sau care e martirizată în acţiunea distructivă. De aici, alternanţa tonului heliadesc între epopeic şi satiric, între sublim şi caricatural". (Petrescu, I., *C.,* p. 113).

Romantismul major

„Cu Heliade Rădulescu sîntem în plin romantism major. Nu numai concepţia despre poezie a acestui vizionar se încheagă din fantome cosmice şi mistice, ca la englezul Milton, pe care dealtfel l-a imitat în *Anato-*

Scanned with OKEN Scanner

lida sa, dar acum poemul îşi durează o plasmă de suavităţi şi de curenţi puternici, adevărată muzică de rotiri astrale.

Ca mijloace de expresie, Heliade e încă adeseori un primitiv; termenii lui diformi ori originali, precum: a se esmulge, încentrare, a se înface, coborămînt, estime, unime, denotînd apetenţă metafizică, ajung să cîştige însă, în curgerea de armonii a poemului, un anumit farmec tocmai al primitivităţii, ca monstruozităţile din pictura lui Bosch sau Memling (delicate monstruozităţi, dintr-o teratologie lexicală uneori atît de simpatică aflăm şi la Bolintineanu), îngerii şi demonii ce populează din belşug fantezia lui Heliade au de altminteri naivităţile şi grotescul acelor geniali primitivi. Monştri de cuvinte asemănători cu cei pe care i-am citat mai sus vor reapare, în poezia noastră, odată cu traducerile dantești ale lui Coşbuc, cu care corespondenţa se poate lărgi pînă în inima viziunilor. Dar suflul divin (în sens dantesc) şi suflul mitic din poezia lui Heliade sînt de o prospeţime care nu va reînvia curînd. Nici la Eminescu — ai cărui îngeri — stele, ce i-au înfierbîntat imaginaţia şi visul tinereţii, vin desigur din influenţa heliadescă, — nu vom regăsi starea de beatitudine imnică şi ruptura morală din *Căderea dracilor.* Heliade e mai grav în ideile sale poetice, decît toţi urmaşii, căci el atinge, halucinat de chemările misterioase, pragul ultim al mitului, acea zonă ideatică pură, visată de romantici, în care germinalul şi divinul scapără valuri de scîntei ale focului primordial" (Negoiţescu, *l.c.,* p. 33).

Tema amplitudinii

„Noţiunile, lucrurile capătă în lirica lui Heliade atributul *amplitudinii, vastităţii.* Obiectele, stările sînt totdeauna *largi, înalte,* iar dacă noţiunea implică un sens moral, atunci ea primeşte unul din determinantele *nelimitatului* şi *insuportabilului:* e «îngrozitoare», «cumplită», «infernală» etc. Asta dovedeşte un gust pentru perspectivele vaste şi un apetit (în ordine etică) pentru situaţiile limită. Ion Heliade Rădulescu nu se mulţumeşte, aproape niciodată, să ia obiectul în forma şi la temperatura lui reală: volumele trebuie să se înmulţească, însuşirile normal prozaice să se urce spre piscurile absolutului. Obiectul liric nu poate trăi decît sub regimul sublimului. Întristăciunea se manifestă sub forma ei maximă: «lunga întristăciune», ca şi privirea şi toate celelalte simţuri şi stări: «nalta privire», «înmulţita ta vedere», «lunga suspinare», «groaznică vedere», «taină-ngrozitoare», «năpastea îndrăcită», «nalta sufocare», «screamăt infernal», «lungă aşteptare», «noapte naltă, naltă», etc." (Simion, *D.p.,* p. 71).

Între imn şi pamflet

„Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamenul lui, în expresia sentimentelor de indignare şi revoltă. (...): «Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi,

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momiţe (şi de suitarii); de au limbă, e ca să mintă, să calomnie; de au inimă, e un fel de tăgîrţă unde să-şi ţină tezaurul feloniei şi perfidiei, ce le face toată forţa» etc. *(Echilibrul,* I. p. 79). (...) Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se găsesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-şi priveşte modelul, uitîndu-se pe sine. Imaginile ale sînt susţinute şi colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins.

Aceluiaşi sentiment însă i se datoresc şi accentele sale limnice, expresia veneraţiei sau a furoarei cutremurate în care propria mînie temperamentală îşi află oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru horă,* scris în 1831, anunţă *Cîntarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsată a acelui ton aspru şi sublim a cărui origină urcă pînă la versetele *Vechiului Testament: «Prunci sîntem, şi zîmbirea ta ne adună la picioarele tale şi întăreşte fiinţa noastră cea slabă, iar în posomorîrea ta, groaza şi spaima năpădeşte asupra pămîntului şi moartea înfige asupra lumei ghearăle şi sfîşie făpturile tale, Dumnezeule!» (Opere, I, p. 243).* Scriitorul care ştie să vestejească şi să blesteme sau să rîdă cu un sarcasm neîmblînzit se pricepe să şi adore, deşi dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mînia răzbunătoare este oricum mai puternică decît dragostea şi iertarea". (Vianu, *A.p.r., I, p. 28—30).*

Scanned with OKEN Scanner

Horváth Imre

Născut la Marghita, județul Bihor, în familia unui farmacist, la 4 noiembrie 1906. Absolvă liceul „Gojdu" din Oradea (1925). Ziarist (1927) la diferite ziare din Oradea, Satu Mare. Arad. Debutează ca poet la aceste ziare din provincie (1932), publică în revistele „Pásztortűz", „Erdélyi Helikon". Formarea lui ca poet umanist angajat se datorează alăturării de cercul revistei „Korunk", condusă de Gaál Gábor. Poezia sa capătă un caracter vădit antifascist. După 1944, ia parte activă la viața culturală. A fost distins cu înalte premii, ordine și medalii (1952, 1956, 1967, 1982). Activitatea sa literară se materializează mai ales în poezie. Volumele mai importante: *Örvény felett (Deasupra vîrtejului,* 1934), *Hangtalan beszéd (Vorbire fără glas,* 1936), *Adj kertem több virágot (Dă-mi, grădină, mai multe flori,* 1939), *Elszánt kötelesség (Obligația decisă,* 1939), *Zenei pillanat (Moment muzical,* 1940), *Vita nélkül (Fără discuție,* 1941), *Tavaszi ág Creangă de primăvară,* 1942), *Amit az ido«parancsol Ceea ce poruncește timpul,* 1949), *Versuri alese* (traducere de Ioanichie Olteanu și Petre Solomon, 1954), *Köztetek élek (Trăiesc printre voi,* 1958), *Taina apei* (traducere de Doina Sălăjan, 1958). *Hűsok hitével (Cu credința eroilor,* 1960), *Versuri* (traducere de Ioanichie Olteanu, 1964), *Versek (Poezii,* 1965), *Szürke szivárvány (Curcubeu cenușiu,* 1967), *Háromszázharminchárom aforizma (333 de aforisme,* 1969), *Janus-arcú ódák (Ode de tip Ianus,* 1971), *Virágok mestersége (Meșteșugul florilor,* 1976), *Együtt a tükörben (În fața oglinzii,* 1979). A publicat mai multe volume de versuri pentru copii. Este un peisagist original care în pastelurile sale scrise în catrene ridică probleme filozofice, cu deosebită grijă acordată disciplinei formei.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia şoptită

„Poezia lui este şoptită şi fragilă. Nu e prea modernă nici în privinţa vocabularului şi nici a obiectului. Nu este transilvăneană, nici poporană. Nici modelele nu-i mai viază azi. Este singuratică, plină de teamă, sensibilă. El face parte din poeţii ce apar rar în zilele noastre. Meditativ, atras de atmosferă, de simboluri. Azi toate acestea sînt oarecum depăşite. În orice caz nu sînt «poetice». Tocmai de aceea îl putem considera pe Horváth Imre poet. Şi pentru că e poet, el nu ocoleşte procedeele poetice străvechi dar acestea sînt reînnoite de conştiinţa sa amară şi de inima sinceră a poetului". (Gaál Gábor, 1939; din volumul Gaál Gábor, *Válogatott írások*, I, Bucureşti, 1964, p. 669).

Vocea revoltei

„Poezia şoptită şi melancolică a lui Horváth Imre s-a îmbogăţit cu vocea revoltei şi a căutătii unei ieşiri în anii de spaimă ai fascismului, sub norii grei ai ultimului război mondial, apoi în perioada acţiunilor inumane ale ocupaţiei horthyste şi a războiului criminal însuşi. Şi-a găsit prieteni şi tovarăşi de destin printre membrii grupului orădean al scriitorilor şi publiciştilor de stînga. S-a împrietenit cu tineri comunişti şi poeţii tineri antifascişti. Aceştia l-au înconjurat cu dragoste şi admiraţie. El i-a învăţat poezia şi — cum aflăm dintr-o frumoasă mărturisire a poetului — a învăţat de la ei omenie comunistă militantă. Toate acestea l-au ajutat ca în decursul a cîţiva ani înainte de Eliberare să treacă printr-un proces de cristalizare ideologică. (...) Trebuie să arătăm că poeziile ca *Féregsors (Soartă de vierme), Horog (Cîrlig)* din 1939, *Gyülölet (Ură)* din 1941, *Utolsó mohikán (Ultimul mohican)* din 1942 şi multe altele care u apărut şi s-au răspîndit în broşuri înaintea şi în timpul războiului — au fost fapte antifasciste. Aşa au simţit toţi acei ce l-au citit în acea vreme. Mesajul lor este şi azi acelaşi. Poetul blînd al catrenelor a avut ca ţintă Goliatul războiului şi al fascismului". (Csehi Gyula, 1960, din volumul Horváth Imre, *Hûsök hitével*, Bucureşti, 1960, p. 269).

Poetul şi natura

„Ierburi, pomi, frunze, crengi, flori, păsări, nori, picături de ploaie, picături de rouă, umbre — iată elementele ce constituie lumea imaginilor sale. S-a discutat mult pe marginea acestei probleme, deşi nu e nimic discutabil. Poezia aceasta alcătuită din cîte patru versuri este una a dezlegării tainelor. Iar tainele ce aşteaptă să fie dezlegate, generate de faptul că sufletul stîngaci al poetului în atingerea continuă cu realitatea dură, sînt trăite în intervalul incert dintre slăbiciune şi curaj. Dacă relaţia lui cu lumea este deci paradoxală (trebuie să fac faţă deoarece sînt slab!) — atunci

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul cel mai spontan îl conduce la fenomene care ascund-propun sensuri paradoxale (trebuie să trăim, deşi sîntem sortiţi morţii!). Astfel de elemente sînt: ierburile, pomii, frunzele, crengile, florile, păsările, norii, picăturile de ploaie, picăturile de rouă, umbrele.

Acest fapt a născut două interpretări greşite. Prima a fost inventată de cei ce sînt cunoscuţi pentru faptul că totdeauna înţeleg mesajul în mod direct. După ei, Horváth Imre este poetul naturii. Este o eroare ce nu merită să fie comentată. Horváth Imre este un temperament tipic urban, care, poate, nici nu ştie să deosebească un stejar de un fag. Dar nici n-are nevoie de asta, el are nevoie de *pom*, nu de stejar sau fag. Se poate număra pe degetele de la o mînă de cîte ori apar în poezia lui salcia, liliacul, vrabia sau frunza de salcîm, în timp ce totul este acoperit de mulţimea *pomilor*, a *florilor*, a *păsărilor* şi a *frunzelor*. Mesajului lui Horváth Imre îi sînt suficiente noţiunile generale ale fenomenelor naturii, cu sensul lor metaforic ce sugerează însăşi noţiunea. Se „mulţumeşte" cu orice fel de frunză — exceptînd acele ale brazilor — deoarece în afara acestora nu există frunză care să nu înverzească şi să nu se veştejească.

Cealaltă eroare privitoare la imaginea poeziei lui Horváth Imre nu mai este rezultatul nepriceperii, ci mai mult a explicării voit greşite. A născocit-o o pretenţie teoretică abstractă: dacă înainte de Eliberare s-a apropiat de lucrurile zbuciumate ale naturii din cauza singurătăţii, a nesiguranţei, a ororilor, atunci în condiţiile sociale schimbate trebuie să caute, obligatoriu, alte obiecte. (...) În realitate se înţelege că nu este numai «prietenul stîngaci al ierburilor, pomilor», dar relaţia stîngace cu noii prieteni se poate exprima şi prin mesajul ce îl poartă ierburile, pomii". (Földes László, 1958, din volumul Földes László, *A lehetetlen ostroma*, Bucureşti, 1968, p. 140—141).

Poetul antonimelor

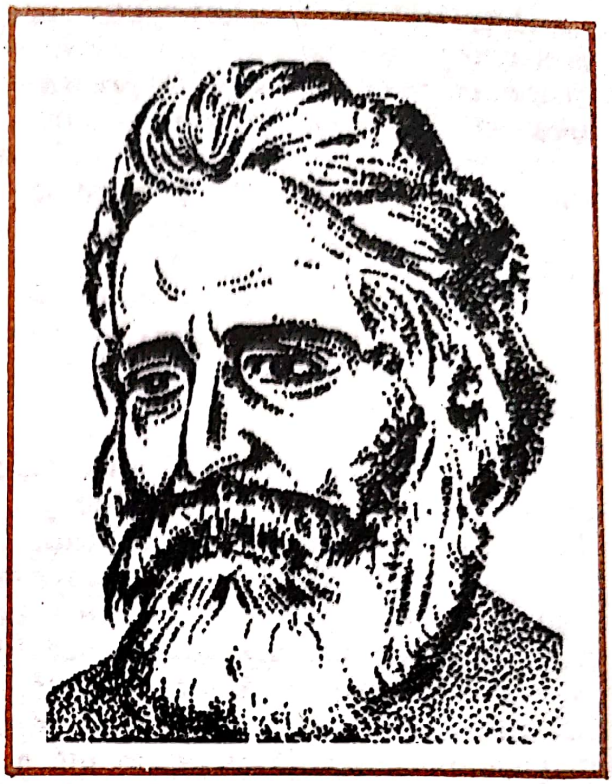
„Traducătorul român a lui Horváth Imre, Ioanichie Olteanu, ne mărturiseşte cît de greu s-a luptat pentru ca să păstreze simplitatea versurilor şi în textul român. El observă lipsa aproape totală a metaforelor, comparaţiilor, epitetelor în cele mai bune poezii — formularea exactă a ideii fiind mai importantă decît podoabele vanitoase. Gáldi spune despre Horváth Imre că aproape niciodată nu încearcă să experimenteze — inovaţiile lui fiind rezultatul legăturilor noi dintre cuvinte.

Care este deci cheia secretului, de unde efectul acesta, ca şi cum în faţa cititorului s-ar dezvălui adevărurile vieţii însăşi?

În primul rînd trebuie să amintim antitezele realizate prin antonime. Fără acestea nu există un catren adevărat al lui Horváth Imre, fără ele nu putem înţelege arta şi evoluţia poetului. Timp de treizeci de ani prin procedeul antitezei, prin folosirea antonimelor s-a alcătuit un adevărat sistem al acestei poezii ce trebuie studiată în mod special ca să putem ajunge în apropierea tainelor". (Kántor Kajos, 1967, din volumul Kántor Lajos, *Alapozás*, Bucureşti, 1970, p. 323—324).

Scanned with OKEN Scanner

Garabet Ibrăileanu



De origine armean, fiul lui Teodor Ibrăileanu şi al Mariei s-a născut la 23 mai 1871 în Tîrgu Frumos; a murit la 10 martie 1936, în Bucureşti. Studii gimnaziale la Bacău şi Roman, liceale la Bîrlad; Facultatea de litere şi Şcoala normală superioară din Iaşi (1891—1895). A luptat cu greutăţi de tot felul rămînînd orfan la 16 ani. Critic, istoric literar, gazetar şi romancier. Profesor de limba română la Bacău şi Iaşi, din 1908 profesor la Facultatea de litere din Iaşi; doctoratul cu teza *Opera literară a d-lui Vlahuţă* (1912). Încercările literare (traduceri, versuri, articole politice şi de critică literară), semnate cu pseudonimul Cezar Vraja, datează din 1889—1890, cînd editează la Roman, cu P. Moşoiu şi E. Vaian, revista „Şcoala nouă" în spiritul „Contemporanului". Colaborează la „Munca" (1891), „Critica socială" (1892), „Evenimentul literar" (1893—1894, secretar de redacţie), „Noua revistă română" (1891) din Iaşi, „Lumea nouă" (1894, redactor), „Noua revistă română" (1901) din Bucureşti şi „Curentul nou" (1905) din Galaţi. La 1 martie 1906 apare „Viaţa românească" (direcţia: C. Stere şi Paul Bujor) datorită eforturilor criticului, care însă îndeplineşte (pînă în 1933) funcţia de secretar de redacţie. Elaborează doctrina poporanismului literar (pînă în 1916) şi teoretizează specificul naţional. Principalele volume: *Spiritul critic în cultura românească* (1909), *Scriitori şi curente* (1909), *Note şi impresii* (1920), *După război. Cultură şi literatură* (1920), *Scriitori români şi străini* (1926), *Studii literare* (1930), *Privind viaţa* (1930) — aforisme şi cugetări, şi romanul *Adela* (1933. Postum, *Amintiri din copilărie şi adolescenţă*. În funcţie de evoluţia ideatică, activitatea criticului se structurează în trei perioade: prima (1899—1905), de formare şi orientare; a doua (1906—1920), poporanistă; a treia (1920—1936) a „criticii complete", fără a acorda prioritate unei compo-

nente (sociologică, psihologică, estetică), prețuind mai cu seamă umanismul comprehensiv, realismul și specificul național. Critica aplicată *(Literatura momentului, Numele proprii în opera comică a lui Caragiale)* nu afectează însă preocupările teoretice *(Caracterul specific național în literatura română, Influențe străine și realități naționale, Evoluția literară și structura socială)*, ci le presupune *(Creație și analiză)*.

Critica completă

„În viziunea lui Ibrăileanu critica și istoria literară reprezintă domenii complementare: prima se ocupă de ceea ce individualizează operele, ultima — de ceea ce le e comun. În funcție de scopul urmărit, critica poate fi estetică (dacă se concentrează asupra elementelor caracteristice de fond și formă), psihologică (dacă urmărește cauza imediată a operei în psihologia scriitorului), sociologică (dacă împinge ancheta pînă la studierea mediului social). Aceste activități investigatorii pot fi practicate separat; unirea lor constituie «critica completă», singura în măsură să ofere o imagine multilaterală și pertinentă a operei cercetate. Întrucît privește istoria literară, sarcina ei e să studieze epocile, curentele, școlile, punînd în lumină afinitățile care le constituie și explicînd cauzele care le generează. Aceste cauze sînt însă de două feluri: unele, geografice (solul) ori biologice (rasa), rămîn relativ stabile perioade îndelungate de timp și determină caracterele comune ale unei întregi literaturi; altele, istorice și sociale, privesc nemijlocit originea și fizionomia epocilor, curentelor, școlilor, interesînd, de aceea, cu proritate pe cercetător.[1]

Explicarea raporturilor dintre literatură și societate, problemă cheie; atît a criticii sociologice, cît și a istoriei literare, e rezolvată de Ibrăileanu printr-o ipoteză ingenioasă, care încearcă să găsească o a treia cale între teoria mediului a lui Taine și, cu corective marxiste, a lui Gherea și teoria «eroilor» a lui Hennequin. Potrivit celei dintîi, artistul și publicul fiind influențați de același împrejurări (clima, rasa, momentul istoric, condițiile sociale, clasa etc.) se află în concordanță sufletească, astfel încît opera literară e, în același timp, expresia personalității creatoare și oglinda societății. Dimpotrivă, teoria eroilor susține că omul mare nu e determinat de împrejurări, ci le determină; în această perspectivă, opera «poartă mărturie pentru sufletul vremii, pentru că ea a influențat, a condiționat, a provocat psihologia contemporanilor».[2] (...)

Soluția preconizată de Ibrăileanu împrumută sugestii din William James (una din marile lui admirații!) și Brunetière: ea aplică istoriei literare, cu o serie de rectificări impuse de specificul disciplinei, principiuul darwinist al selecției naturale. În esență, lucrurile sînt foarte simple: prin firea sa, scriitorul e optimist ori pesimist, cerebral ori pasional, subiectiv

[1] G. Ibrăileanu, *Complecțări*, în *Viața românească*, 1925, nr. 4, p. 76—78.
[2] G. Ibrăileanu, *Opera literară a d-lui Vlahuță* (1912), în *Opere*, ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, București, 1975, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

ori obiectiv etc.; el «izbuteşte, dacă se naşte într-o lume cu acelaşi fel de a simţi» şi eşuează, dacă nu se află în acord cu publicul. La fel, genurile, şcolile literare şi curentele, ca expresii ale anumitor temperamente intelectuale şi afective, sînt agreate ori respinse, în funcţie de convenienţa sau neconvenienţa cu psihologia colectivă a momentului.

Sensibil la nuanţe şi ostil gîndirii dogmatice, Ibrăileanu se sileşte să îndulcească rigiditatea formulărilor prea categorice, extinzînd marginea de joc a conceptelor. Astfel, întrucît prin «public» se înţelege o clasă socială sau o categorie intelectuală, urmează că în aceeaşi societate şi în acelaşi moment istoric există mai multe «publicuri», deci se săvîrşesc mai multe «selecţii» concomitent; aceasta şi explică fenomenul de coexistenţă al curentelor, şcolilor ori tipurilor de scriitori. (De obicei, în funcţie de clasa sau categoria socială dominantă, prevalează însă un curent, o şcoală sau un tip de scriitor.) Mai departe, Ibrăileanu precizează că un cititor care preferă o anumită literatură poate gusta şi o alta, deşi cu mai puţin entuziasm. La fel, scriitorul, îndeosebi cînd înzestrarea lui sufletească nu e exclusivistă, e capabil să evolueze pe parcursul carierei, conformîndu-se climatului dominant, care-i solicită una sau alta dintre însuşiri. De fapt, scriitorii mediocri sau cu o personalitate labilă sînt cei mai permeabili influenţelor mediului; naturile puternice, dintr-o bucată, rămîn puţin atinse de circumstanţe, riscînd insuccesul chiar dacă dispun de un mare talent (în cazul în care nu se realizează coincidenţa cu gustul unei fracţiuni a publicului)". (Cornea, *C.*, p. 30—32).

Intuiţii

„G. Ibrăileanu n-a scris decît puţină critică propriu-zisă şi aceea despre autori preferaţi. Stilul ei vorbit, repezit, o face neatractivă. Impresia primă e a unei oarecari vulgarităţi în expresie, a lipsei de fineţă. Şi dimpotrivă fineţa e calitatea dominantă a criticului. Lipsit de darul de a sugera prin cuvînt impresia şi de o suficientă cultură pentru a încadra faptul în serii istorice şi a-i da vizibilitate, Ibrăileanu se sileşte să argumenteze emoţia estetică, să ergoteze. Pentru cine are gustul infinitului mic, talentul criticului este învederat. El emite valuri-valuri de consideraţii, de asociaţii şi de distincţii, lăsînd în drum o mulţime de paranteze şi întorcîndu-se spre a pune numeroase note, aplicînd la critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust. Abia după ce opera a fost făcută bucăţi pe masa de disecţie, criticul, plin de sînge pe mîini, izbuteşte a pune diagnosticul, niciodată în chip scurt, dar totdeauna în spiritul adevărului. În rebarbativele lui critice, Ibrăileanu a spus cele mai fundamentale lucruri despre un scriitor şi rămîi surprins să găseşti un lucru, evident abia astăzi, bănuit cu mult înainte. El a observat elementul monologic din opera lui Creangă, faptul că povestitorul nu scrie ci «spune», fiind realist în basm şi ignorînd cu totul invenţia fantastică. În chipul acesta, trecînd peste asemănări superficiale, a respins apropierea între Creangă şi Sadoveanu, acesta din urmă poet. Analizînd dificultos *Pe lîngă plopii fără soţ*,

Scanned with OKEN Scanner

cam în modul analizei psihologice a lui Gherea, Ibrăileanu stabileşte uimitor structura romanţelor lui Eminescu. (...) El e cel mai puţin orator dintre critici, oferind cititorilor nu compuneri şi sentinţe ci prezenţa intelectului său în mijlocul înaintărilor şi îndoielilor." (Călinescu, *I.l.r.*, p. 589—590).

Analiza analizei

„Analiza se ia pe ea însăşi drept obiect. Inteligenţa analitică este exercitată de scriitor, dar totodată, înfăţişată de el în exerciţiul ei. Naratorul fictiv (ca şi Marcel din *À la recherche du temps perdu)* este el însuşi un erou-analist. Romanul nu este numai *de analiză,* ci *al analizei* ca atare. Mai mult, asistăm la o dramă determinată în bună parte de analiză. Într-adevăr, introspecţia mortifică, inhibă desfăşurarea spontană a vieţii. Eroul e, întrucîtva o victimă a propriei sale propensiuni. (...)

Emil Codrescu e un ins suficient de mizantrop şi destul de indiferent faţă de realitatea concretă pentru ca egotismul său să se poată manifesta sub forma viciilor nepedepsite ale lecturii, reflecţiei (îndeosebi asupra propriilor trăiri), şi *analizei* permanente. În mica localitate de odihnă estivală, îşi agrementează «plictisul odihnitor» prin lectura «reconfortantă» a cataloagelor cîtorva librării străine, a unui dicţionar şi a lui Diogene Laerţiu (carte de căpătîi a lui Ibrăileanu). (...) Cît despre Diogene Laerţiu, o lectură a eroului, din capitolul referitor la Epicur, notată de el în jurnal este semnificativă pentru caracterul ca şi poentru însuşi destinul său. Iată nota lui Codrescu: «Ataraxie „Apatie"... Frica de acţiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid şi prea mult preocupat de urmările faptelor lui. Ca şi în *Ana Karenina,* în care destinul eroinei este crîncen prefigurat din primele pagini ale povestirii, prin sîngerosul accident la care asistă în gară, analistul din *Adela* îşi vede proiectată în cartea veche a unui filosof epura eşecului său. Căci, la el acasă doar printre cuvinte, intelectual temător de acţiune, Emil Codrescu este predestinat la o retragere de pe tărîmul faptelor, fie şi cu preţul unei indicibile suferinţe. Suferinţă dulce, în cele din urmă, deoarece (...) el preferă iluzia, aparenţa, realului, alege voluptăţile privirii, deliciile observaţiei, ale contemplării, nu pe cele ale posesiunii obiectului privit sau contemplat. Analistul este un *Voyeur,* în sensul larg dar şi în cel specific al termenului." (Balotă, *D.*, p. 130—133).

Luciditate şi eros

„Emil Codrescu, din al cărui jurnal imaginar *Adela* nu era, printr-un artificiu, decît un «fragment», are trăsăturile intelectualului de la 1890—1900: el e o natură eminesciană, romantică şi pesimistă, dar scientistă totodată, îmbibată de lecturile lui Schopenhauer dar şi ale lui Darwin, cu atîtea amprente în filozofia moralistului din *Privind viaţa!* El e în-

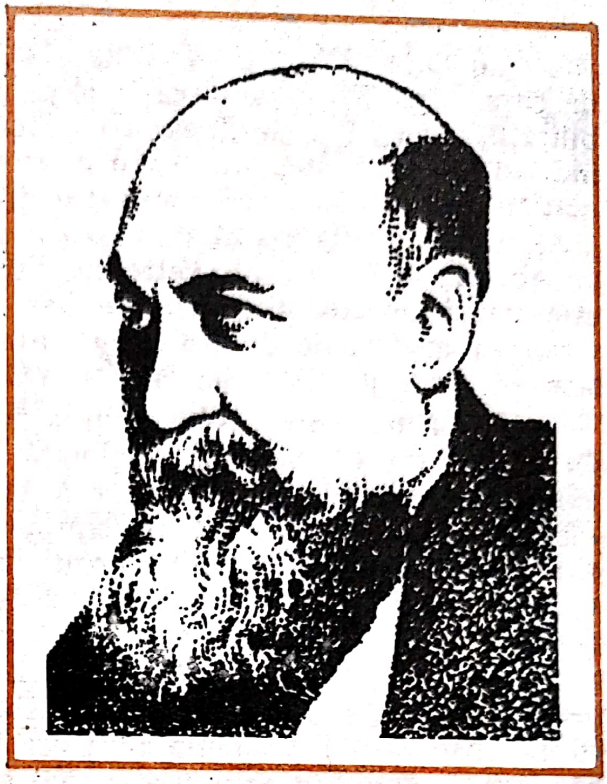
Scanned with OKEN Scanner

rudit cu Dan al lui Al. Vlahuță sau cu eroii lui I. Al. Brătescu-Voinești, de care-l apropie candoarea și ingenuitatea, senzația obsesivă a inadaptabilității sociale (...) Ibrăileanu e preocupat însă în mică măsură de relația individ — societate, eroul său e privit mai mult pe dimensiunile problematicii erotice, fără ca intensitatea dramei să scadă astfel. Drama lui Emil Codrescu o prefigurează pe aceea a eroilor torturați de luciditate (vecină cu abulia) ai lui Camil Petrescu, Ștefan Gheorghidiu în primul rînd, ea este patul procustin al autoanalizei capabile, contrar prejudecăților înscrise în manualele de psihologie ale vremii, să potențeze afectele și să-i lase pe eroi pradă celei mai dureroase voluptăți. (...).

Urmărirea procesului psihologic al «intoxicației amoroase» se face cu acea precizie pedantă, animată de «spirit științific», aparținînd lui Ibrăileanu-criticul; sagacitatea e a savantului atent cu satisfacție la fenomenele ciudate petrecute în cîmpul unei lamele microscopice. Cînd și cînd, observațiile senzualului erou sînt totuși cenzurate de pudoarea, naivitățile și reticența victoriană a profesorului care s-a temut de flacăra mistuitoare a secretei lui pasiuni. Romanul păstrează grația vetustă a unei mentalități ce era și a bunicilor noștri, un aer de «fin de siècle», remarcat de la apariție, și acest farmec nu l-a pierdut încă. O sumedenie de mărunte observații vestimentare, ticuri și manii nevinovate, prejudecăți despre femeie, pudibonderii și — oricît ar părea de ciudat — chiar un soi de dandism masculin, se înscriu în această rază. Emil Codrescu e un personaj de epocă și, sub acest raport, documentul unei psihologii istorice ste determinabile. Nu același lucru s-ar putea afirma despre Adela, unde spiritul creator al romancierului își ia revanșa, dînd toată măsura de artă a unei demonstrații. (...) Adela, eroina savuroasă în feminitatea ei plenară, avidă de viață și enigmatică în fiecare gest, curioasă de problemele veacului său, și detașată de ele, prezență voluptoasă și vis neîmplinit în același timp. Tocmai acest refuz premeditat al realizării în aventura banală conferă cărții aura ei romantică, garantîndu-i longevitatea și seducția, căci o apropie, paradoxal, de atitudini filozofice foarte moderne. Cînd Codrescu meditează (cu un fel de justificare a comportării sale echivoce) că «tot ce se realizează se împuținează și se trivializează» sau că «Adela este o iluzie paradisiacă și nu trebuie să devină o realitate», el exprima, fără s-o știe, neliniștile unui suflet ce epuizease experiența romantică și se îndrepta acum spre orizonturi încă mai anxioase." (Zaciu, *G.*, p. 126—128).

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Iorga



Fiul avocatului Nicu Iorga şi al Zulniei, femeie instruită, cu preocupări literare, s-a născut la 5 iunie 1871 în Botoşani şi a murit, asasinat de Garda de Fier, la 27 noiembrie 1940. Studii la Botoşani şi Iaşi, bacalaureatul la 17 ani. Peste un an absolvă secţia istorico-literară a Universităţii din Iaşi şi urmează cursuri de specializare la Paris, Berlin şi Leipzig. În 1892 absolvă „École pratique des Hautes Études" şi îşi ia doctoratul la Leipzig. Călătorii de documentare în Germania, Franţa, Austria, Italia, cercetînd arhivele şi publicînd documente privind istoria naţională. Profesor universitar la Bucureşti (1894) şi membru corespondent al Academiei (1897), titular în 1910, „doctor honoris causa" al mai multor universităţi, membru al Academiei franceze, poloneze, iugoslave ş.a. Înfiinţează „Fundaţia Iorga", „Universitatea populară" de la Vălenii de Munte, „Şcoala română" de la Fontenay-aux-Roses, „Casa Romena" din Veneţia. Participă la numeroase congrese internaţionale în Europa şi S.U.A. Rector al Universităţii din Bucureşti, profesor la Sorbona, senator, prim-ministru. Debut în 1885 în ziarul „Românul" din Roman. Colaborează la „Contemporanul", „Lupta", „Convorbiri literare", „Epoca", „L'Indépendance Roumaine". Director din 1905 al revistei „Sămănătorul", tribună a sămănătorismului, al cărui ideolog este. Editează revistele „Neamul românesc", „Floarea darurilor", „Cuget clar", „Drum drept" ş.a. Istoric de renume mondial, orator, publicist, memorialist, poet, dramaturg, critic şi istoric literar, autor al unei opere ştiinţifice şi literare uriaşe (aproape 1300 de cărţi şi 25 000 de articole în mai multe limbi). Memorialist şi portretist de cea mai bună calitate: *O viaţă de om, aşa cum a fost* (1934, 3 vol.), *Oameni cari au fost* (1934—1939, 4 vol.). Însemnările zilnice dintre 1917—1938 sînt publicate în 7 vol. de *Memorii* (1931—1939). Un autentic

Scanned with OKEN Scanner

scriitor dovedesc impresiile de călătorie surprinse în periplele autohtone şi străine *Amintiri din Italia, Drumuri şi oraşe din România, Pe drumuri depărtate, Prin Bulgaria la Constantinopol, Note de drum, În Franţa, Drumuri ale unui istoric, Note polone, Cîteva zile prin Spania, Ţări scandinave: Suedia şi Norvegia, Vederi din Grecia de azi, Despre Olanda* ş.a). A scris piese de teatru inspirate din istoria naţională *(Mihai Viteazul, Învierea lui Ştefan cel Mare, Tudor Vladimirescu, Constantin Brîncoveanu, Doamna lui Ieremia)* sau universală *(Moartea lui Alexandru, Ovidiu, Regele Cristina, Moartea lui Dante)* ori din folclor şi mitologie *(Zidirea Mănăstirii Argeş, Frumoasa fără trup, Catapeteasma ruptă în două, Casandra, Sîngele lui Minos)* şi cîteva comedii *(Sarmală, amicul poporului, Zbor şi cuib)*. Este însă mai puţin înzestrat pentru genul dramatic. Istoricul literar a lăsat opere de mare valoare, printre care: *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, două vol., 1901; *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte...*, 3 vol., 1907—1909; *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, 3 vol., 1920—1925; *Istoria literaturii româneşti contemporane*, două vol. 1934, fiind ctitorul istoriei culturale româneşti. Bibliografia operei istorice include lucrări monumentale, titluri de referinţă pe plan universal privind istoria poporului român, a Imperiului Otoman şi a Imperiului Bizantin.

Unitate în diversitate

„Personalitatea lui N. Iorga nu are înaintaşi în istoria culturii româneşti. Ei nu poate fi comparat cu marii savanţi şi cărturari de tipul lui Dimitrie Cantemir, Nicolae Milescu, Ion Heliade-Rădulescu, Bogdan Petriceanu Hasdeu, alături de care numele îi este rostit întotdeauna, deoarece «enciclopedismul» *era doar una* din dimensiunile fiinţei sale. Formula în cazul său este mai degrabă constrîngătoare, folosită ca un automatism, din considerente pur didactice, ea determinînd genul proxim, dar nu şi diferenţa specifică a personalităţii sale unice şi nerepetabile. Pentru că nimeni n-a întrunit asemenea lui darurile plurivalenţei intelectuale, ale omniprezenţei publice, ale abordării simultane a tuturor domeniilor scrisului. Omul proteic, temperamentul vulcanic ce irupe cu fulgere în fiecare frază şi în fiecare gest, spiritul justiţiar ce s-a considerat întotdeauna purtător al unei misiuni naţionale şi morale, cercetătorul care cu o abnegaţie monahală s-a cufundat în întunericul arhivelor, scriitorul care stăpînea tainele verbului ca cei mai desăvîrşiţi artişti ai acestei ţări, ziaristul căruia nu-i scăpa nimic din tumultul vieţii spunîndu-şi cuvîntul fie asupra unor probleme capitale ale omenirii, fie asupra unor întîmplări cotidiene şi sancţiona fără cruţare răul, oratorul ce îţi dădea sentimentul ubicuităţii în timp şi în spaţiu, profesorul pentru care catedra era o adevărată magistratură civică de la înălţimea căruia fascina studenţii, nu numai prin cunoştinţele sale neobişnuite, dar şi prin darul reînvierii vremurilor apuse, de parcă ar fi fost contemporanul tuturor secolelor, omul politic creînd planuri himerice de reforme inadecvate timpurilor moderne, animatorul la îndemnul căruia tineretul a ieşit în stradă pentru a înfrunta aristocraţia

Scanned with OKEN Scanner

cosmopolită, cel care a înfiinţat partide, sau — vremelnic — a şi coalizat unele dintre ele, cel care a creat societăţi şi instituţii susţinute uneori numai prin puterea entuziasmului său — care din aceste ipostaze — şi mă tem că am omis atîtea altele — şi îl reprezintă cel mai armonios şi cel mai deplin pe Iorga? (...) Deci unde îl vom afla pe *adevăratul Iorga* pentru a sesiza dominanta personalităţii sale? Acestei întrebări nu-i putem da decît un singur răspuns: *pentru noi, N. Iorga este o personalitate unitară, pe care n-o putem înţelege decît privind-o în integralitatea multiplă a fiinţei sale.* Nu unul sau altul din domeniile pe care le-a ilustrat îl reprezintă îndeosebi, ci *întreaga* sa activitate, *întreaga* sa prezenţă în viaţa românească timp de o jumătate de secol". (Râpeanu, *I.î.*, p. 30—33).

Sensul istoriei

„Prin ce s-a confundat geniul acestui om cu geniul Istoriei pînă într-atît încît cuvîntul său, al omului din veacul său, prezent în toate frămîntările vremii sale, a fost în stare să infuzeze viaţă lucrurilor, fiinţelor, instituţiilor moarte?

Înainte de toate, prin faptul că a înţeles marea calitate a *izvoarelor.* Nu numai al izvoarelor istoriei pe care cu neistovită sete le-a adunat, le-a cercetat, pe care le-a cultivat cu pietate. A înţeles rostul izvoarelor omenirii, al permanenţelor subiaciente fluxului istoric. Fără să scrie o filozofie a istoriei, toate lucrările sale poartă — ca un filigram — lineamentele unei asemenea filozofii. Or, în tot ceea ce devine, acest istoric căuta ceea ce *rămîne.* De aici, pasiunea sa pentru elementele durabile, pentru permanenţe. Solul, poporul, ideea constituie, pentru el, astfel de permanenţe. Ele sînt izvoare ale istoriei în realitatea ei, izvoare de care istoricul trebuie să se apropie pentru a înţelege Historia în adevărul ei.

Apoi, este credinţa în «unitatea absolută a vieţii omeneşti în orice margine de spaţiu şi de timp.» Cînd, în ultimele luni ale vieţii sale, în timp ce furtuna războiului zguduia temeliile Europei, Cronicarul destinelor ei lucra la *Istoriologia umană* din care ne vor rămîne doar pietre răzleţe ca dintr-un templu neterminat. Una din ideile fundamentale ale acestei ultime opere este aceea a unităţii în timp şi spaţiu a vieţii istorice. De aici metoda istoricului, aceea a aflării «similitudinilor», «paralelismelor» şi «repetiţiilor» pentru a depista, ceea ce numim azi structuri. Duhul istoriei se manifestă «peste toţi şi prin toţi.» Întotdeauna generalul primează asupra particularului. În sfîrşit, descoperirea permanenţelor înseamnă înţelegerea devenirii, înseamnă posibilitatea resurecţiei prin istorie a timpului pierdut. Căci aceste permanenţe unesc prin timp şi spaţiu capitolele organismului în mers care e istoria, ele stau îndărătul divergenţelor care te izbesc mai întîi şi a capriciilor care atrag curiozitatea. A te sprijini pe ele, înseamnă a adăuga un schelet solid la ceea ce a fost supus tuturor fluctuaţiilor. A le desprinde din ţesătura complicată a istoriei înseamnă a pune notele fundamentale ale adevăratei ei comprehensiuni". (Balotă, *U.*, p. 359—360).

Scanned with OKEN Scanner

Literatul

„Literatul N. Iorga este prezent în oricare din genurile cîte a exercitat, pentru că toate au slujit puternicului său temperament să se exprime. Pentru cetitorul grăbit, dispus să se conducă de aparenţe, afirmaţia că Nicolae Iorga a fost un poet poate să surprindă şi chiar să irite. El se va duce cu gîndul fie la poeziile de juneţă, în care spiritul de epocă domină, fie la numeroasele strofe, cele mai multe alegorice, în care-şi filtra nu odată printre rîndurile lucrurilor savante, gîndurile sau imaginile ce-i fulgerau sufletul. Însă poetul nu e în aceste jocuri şi capricii ale răgazurilor atenţiei. Dar este, cu siguranţă, în cîteva din accentele prefunerare ale lunilor din urmă, mai cu seamă în alegoria «bradului bătrîn», scrisă în ajun de a fi răpus şi a cărei lectură înfioară cu sinistra lumină ce-l învăluie şi este fără doar şi poate în toate acele perioade ale fanteziei creatoare, fie că se avîntă pe culmi, fie că pogoară în inima de întuneric a trecutului, pe care o despică cu fulgerul viziunii sale. Pe poetul Nicolae Iorga îl afli în pagina de călătorie evocatoare, în cutremurarea cu care povesteşte epopeea lui Ştefan Vodă, în spovedania fluidelor rădăcini ce-l leagă de înaintaşi, în articolul de ziar, care vibrează cu suferinţa sau cu durerea unor pierderi naţionale, în oraţiunea ce zguduie şi năruie, ca-n vechea strategie patriarhală, trunchiurile abia înţinate, care se prăvălesc cu prelungi şi răsunătoare ecouri. (...)

Stilul lui Nicolae Iorga este însăşi imaginea multiplei sale personalităţi. Oricît de vaste şi oricît de ramificate, perioadele sale înaintează pe tot atîtea drumuri către aceeaşi zare luminată la margine de codru. Mergi, şi de la un timp ai impresia că te rătăceşti. Dar e de ajuns să asculţi pulsul sevelor vuind în tulpini şi murmurul coborînd din înalt al coroanelor, ca să te simţi din nou îndemnat la drum şi să te cufunzi în solemna cîntare de orgă, pe care o dirija cel mai abil dintre simfoniştii scrisului românesc. Orchestra aceasta a stilului nimeni n-a stăpînit-o într-o atît de desăvîrşită măsură şi la nici unul din marii noştri stilişti ea nu poartă un atît de categoric sigiliu de naturaleţă. Şi nu este de bună seamă totul. Căci dacă uimeşte prin armonia lui arhitecturală, stilul lui Iorga nu este mai puţin un stil de sensuri şi nuanţe, în care îşi află expresia gîndurile cele mai înalte şi sentimentele cele mai impetuoase.“ (Perpessicius, *J.*, p. 74—76).

Arta portretului

„Evocările din *Oameni care au fost* alcătuiesc, în cel mai înalt înţeles al cuvîntului, o carte de cultură naţională, pe care o doresc citită, în primul rînd, de adversarii şi indiferenţii scrisului iorghist. E curios poate, dar e semnificativ, că N. Iorga s-a realizat tocmai în cărţile care au mai puţină pretenţie, în structura, în planul şi varietatea lor. Aurul lui sufle-

Scanned with OKEN Scanner

tesc se pierde, în tomurile impozante, printre mîlul citatelor, printre sinuozitatea opiniilor şi inegalitatea sintezii.

Aici, scriitorul porneşte de la intuiţia omului şi a unicităţii lui spirituale. Cea mai cuprinzătoare memorie din cultura noastră, cea mai dogmatică mentalitate a unui animal de prestigiu, îşi atenuează proporţiile repulsive printr-un impresionism cald, de amploare şi strălucite mijloace stilistice. Geniul retoric al d-lui Iorga şi impresionismul său irizează, în aceste portrete, nuanţe care se armonizează perfect. Apostolul cultural, criticul tradiţionalist, istoricul temperamental, poetul duios, profetul vindicativ şi optimist, moralistul pragmatic, uneori pamfletarul, mai totdeauna panegiristul, se găsesc într-un efort suprem în prezentul repertoriu de portrete omagiale. D. Iorga e unul din cei mai mari portretişti ai noştri, realizat într-un contur luminos şi de un sigur echilibru interior". (Constantinescu, *S.*, III p. 250—251).

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Ivasiuc

S-a născut la 12 iulie 1933 în Sighetu Marmaţiei ca fiu al unor intelectuali şi a încetat din viaţă în urma cutremurului din 4 martie 1977, la Bucureşti. După ce îşi începe şcolarizarea la Bucureşti, unde face şi un an de liceu, continuă la Sighetu Marmaţiei şi studiază apoi, fără a absolvi respectivele facultăţi, medicina şi filosofia în Capitală (1951—1956). A fost funcţionar al Ambasadei S.U.A., redactor şef la Editura „Cartea românească", directorul Casei de filme 1, secretar al Uniunii Scriitorilor. A debutat (1965) în paginile revistei „Gazeta literară" iar editorial cu romanul *Vestibul,* 1967. Aceasta, ca şi romanele sale ulterioare *(Interval,* 1968; *Cunoaştere de noapte,* 1969; *Păsările,* 1970; *Apa; Iluminări,* 1975; *Racul,* 1976), pune problema libertăţii sau non-libertăţii individului în contextul presiunii exercitate de diverse forme ale puterii instituţionalizate a societăţii, prilejuieşte minuţioase autoanalize, formulări de concepte şi teze morale, politice etc. *Apa* şi *Racul,* cărora li se poate adăuga nuvela *Corn de vînătoare,* publicată în volumul cu titlul omonim din 1977, aduc o împrospătare a modalităţii analist-eseistice, cultivată fără parcimonie de autor, prin întărirea rolului naraţiunii, diversificarea fondului de evenimente. *Radicalitate şi valoare,* 1972 şi *Pro domo,* 1974 sînt scrieri eseistice care transferă vocii autorului ceea ce acesta atribuie în beletristica sa personajelor, aceeaşi fervoare a dezbaterii ideatice şi ridicare înspre abstractul noţional. Se reiau aici puncte de vedere exprimate anterior în cadrul unor rubrici din „Contemporanul" şi „România literară". Pentru creaţia sa, Al. Ivasiuc a fost premiat de către Uniunea Scriitorilor, Academia Republicii Socialiste România şi Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul-eseu

„Al. Ivasiuc lucrează cu o realitate *de roman*, evocă o lume de ficțiune, acceptă convenția literară, însuflețește personaje pe care le antrenează în conflicte, le creează un mediu în care se mișcă și o biografie pe care le-o racordează unui circuit social, un mic univers așadar, populat de fapte și figuri omenești. Dar odată creat acest univers, cu mijloacele prozei, autorul schimbă optica, obligînd toată materia să se supună unui veritabil proces de refrigerație. (...) «Faptele își pierduseră semnificația — constată la un moment dat unul dintre eroii *Cunoașterii de noapte — Nu ele brute aveau importanță, ci un sentiment al lor*, atunci, în raport cu ce i se întîmplase, cu noua ei experiență.» (s.n.). Nu altul este, în esență, conținutul lungilor retrospecțiuni întreprinse în cărțile sale de Al. Ivasiuc. Ele nu aspiră aproape deloc să reconstituie în amănunt filmul unor evenimente întîmplate de mult; acestea rămîn estompate în ceturile unor rememorări care nu doresc să fixeze imagini ale lumii exterioare, ci sentimente, mișcări sufletești, stări de conștiință. O dată dezgropată urma unei trăiri interioare, tot efortul autorului este de a descrie cît mai complet și mai nuanțat, prin raportări la o infinitate de situații cu care ar fi putut avea puncte de tangență. În acest perimetru, factura scrierii devine predominant eseistică, autorul deschizînd în jurul celor cîteva nuclee epice aleș narațiunii evantaie de nuanțări și fine disociații, asediu speculativ care sfîrșește prin a rupe faptul sufletesc evocat de realitatea imediată ce-l generase, plasîndu-l într-un context nou nu mai puțin semnificativ". (Dimisianu, *P.*, p. 107—108).

Supremația discursului

„Zestrea hotărîtoare, care l-a împins pe Al. Ivasiuc spre actul scrisului, este — oricît sîar părea de ciudat — stăpînirea unui limbaj modern, perfect utilat și nichelat și a unei dialectici pe măsură. De obicei prozatorii virtuali se simt îndemnați spre literatură de grele poveri de amintiri și fapte de observație, pe care le poartă asupra lor ca pe un polen de preț, rodul unei experiențe și confruntări cu realități diverse, cel mai adesea dure. Amintiri există și la Ivasiuc, multe legate de copilăria petrecută într-un mediu evident particular, acela al «inteligenței» ardelene de școală austro-ungară, cu bogate reminiscențe din lupta de conservare națională. Epica încă redusă a romanelor sale a transformat, însă, repede asemenea fapte frunizate de memorie în simboluri și argumente, așadar încă o dată în materie pentru limbaj și dialectică. Din acest punct de vedere și *numai* din acest punct de vedere avea dreptate N. Manolescu să vadă în narațiunile lui Ivasiuc niște *discursuri*, fundate în intenția lor pe niște procese intentate trecutului. O știință sau poate o preștiință a *democrației* fac din acest ardelean, printre ascendenții căruia se vor fi numărînd destui juriști, cel mai ciceronian scriitor al nostru, și într-adevăr simți, citindu-l, că pentru el limbajul a fost creat nu pentru pașnica împărtășire, nici pentru frivole încîntări, ci pentru *dovedire*". (Regman, *C.*, p. 214).

Scanned with OKEN Scanner

Elemente dialectice

„Apropierile cele mai frecvente s-au făcut de Camil Petrescu. Admiţînd existenţa reală a unor similitudini temperamentale şi de structură intelectuală, va trebui, totuşi să precizăm că este vorba de o continuitate ce încorporează nu puţine infidelităţi. Toate acestea pornesc din tentativa noului prozator de a răsturna optica etico-estetică a înaintaşului, de a inversa raporturile dintre termenii demonstraţiei artistice ale acestuia. Dacă e să reducem chestiunea — prin simplificări inevitabile — la esenţa ei, vom spune, în primul rînd, că, în timp ce la Camil Petrescu sursa dramei individuale stă în incapacitatea realităţii vieţii de a confirma practic viabilitatea unor idei morale în vîltoarea cărora scriitorul îşi aruncă eroii, la Al. Ivasiuc scopul constă în a releva şi restructura din temelii tezele existenţiale ale indivizilor. Calea dezalienării acestora din urmă, în cărţile lui Al. Ivasiuc, este indicată de posibilităţile practic nelimitate de care dispune dialectica imprevizibilă a vieţii — marcată de experienţa nemijlocită — de a corecta, de a nuanţa şi, atunci cînd e nevoie, de a anula substanţa celuilalt tip de dialectică umană, implicată în precepte, în teze, în puncte de vedere teoretice etc. În fond, proza lui Al. Ivasiuc se angajează la o îndrăzneaţă operaţie de defetişizare a poncifului moralizant, care, sub diverse şi subtile forme, caută a se substitui dinamicii vii a faptului de viaţă semnificativ". (Ciobanu, *P.*, p.151—152).

Acord retrospectiv

„Al. Ivasiuc îşi propune (...) o veche temă filozofică şi literară — conformitatea unui mod de viaţă cu un mod de gîndire —, din care face tensiunea supremă a prozei lui. Alegere cît se poate de firească, dacă avem în vedere condiţia intelectuală a eroilor şi intenţiile exclusiv analitice ale autorului.

Drama pe care Al. Ivasiuc o insuflă personajelor sale vine din aceea că sincronizarea dorită a faptelor cu ideile se dovedeşte, la nivelul individului, iluzorie sau efemeră. Încercarea de a realiza unitatea superioară a fiinţei este, în ultimă instanţă, o experienţă a eşecului. Omul nu poate încheia cu sine un acord de durată, pentru că este mereu depăşit, nu numai de presiunea uriaşă a socialului (la care se poate adapta într-un fel sau altul), dar şi de ceea ce este imprevizibil şi nemeritat în destinul său.

Singura posibilitate care îi rămîne este încercarea de a stabili acest acord retrospectiv. O anumită mentalitate poate fi redescoperită şi un întreg trecut poate fi ordonat în conformitate cu ea. Rememorarea este un mod de a cuceri coerenţa pe care solicitările imediatului o destramă." (Martin, *G.*, p. 120—121).

Scanned with OKEN Scanner

Structuri tematice

„Rezultate remarcabile obţine romancierul în dezvăluirea (uneori scînteietoare) a mobilurilor adînci, inaparente, care dictează din interior, şi nu rareori dintr-un interior posomorît şi tulbure, ca o fatalitate neconfortabilă, destinul personajelor sale.

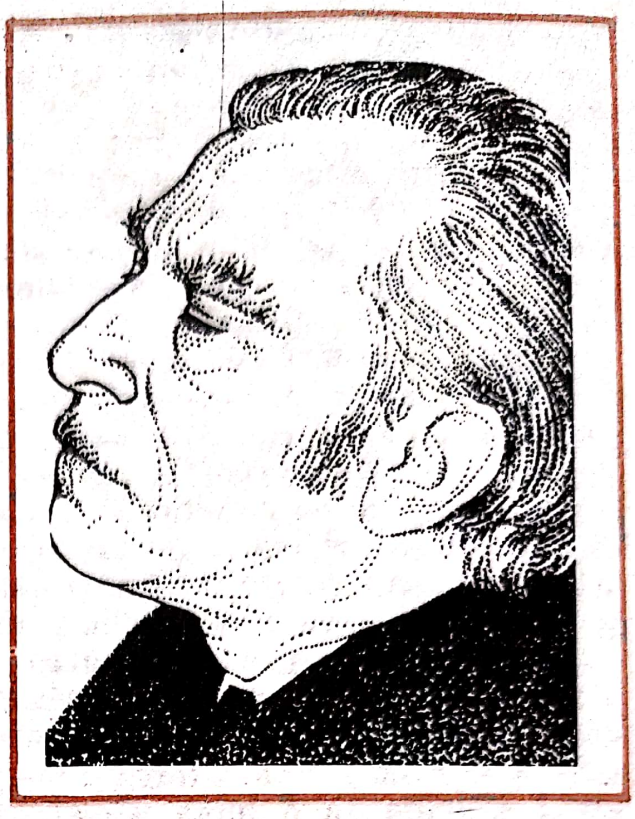
Mecanismele intime ale autorităţii, problema «puterii», deformările şi abuzurile rezultînd din ignorarea individului, raporturile dintre necesitate şi libertatea umană, ordine şi dezordine, dialectica repaosului şi a mişcării, a laşităţii şi curajului, sînt cîteva dintre temele explorate de romancier, la toate nivelurile (oferite de diversitatea, energic trasată, a personajelor), într-un spirit profund contemporan şi cu o mare fervoare a participării. (...)

Pe romancier îl interesează numai momentele de rupere a echilibrului, de revalorizare dramatică; el se dezinteresează, în schimb, aproape total de viaţa comună, nefiind înclinat să creadă că aceasta e viaţa adevărată, adică viaţa pur şi simplu. Abia cînd situaţiile se precipită, generînd întrebări dintre cele mai incomode, mai ascuţite, ele devin motiv de preocupare.

«Luciditatea» lui Al. Ivasiuc este ciudată, fiind susţinută de un tonus febril, de o stare de spirit neliniştită, mereu explozivă, deschisă spre viziunea unui veritabil, tulbure coşmar; un coşmar, dar al raţiunii, sînt problematizările şi excesele analitice ale eroilor săi de prim-plan. Trăirea unei dileme ia de obicei caracterul unei «nebunii» treze, şi tocmai germenele acestei încordări neobişnuite, depăşind media, asigură calitatea literară". (Raicu, *S.l.*, 327—329).

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Jebeleanu



Născut în 1911, 24 aprilie , la Cîmpina, în familia unui funcţionar. Studii liceale la Braşov, universitare (drept) în Bucureşti. Debutul poetic precoce (1927) i-a fost găzduit de revista „Viaţa literară". Primele două volume de versuri, *Schituri cu soare*, 1929, şi *Inimi sub săbii*, 1934 — (acestuia i s-a decernat Premiul Fundaţiilor Regale), se înscriu sub semnul ermetismului. Eugen Jebeleanu a desfăşurat o intensă activitate publicistică, cu accentuate vederi de stînga, antifasciste şi democratice în „Cuvîntul liber", „Azi", „Reporter", „Adevărul", etc. Cîteva creaţii, reprezentative pentru întreaga lirică postbelică românească, îi vor defini ulterior destinul artistic. Din rîndul acestora fac parte zguduitorul poem pacifist *Surîsul Hiroshimei* (1958), un reportaj-viziune halucinantă a dezastrului atomic ce a însemnat pentru Japonia încheierea războiului; *Elegie pentru floarea secerată* (1967), volum izvorît din durerea pricinuită de moartea soţiei, plasticiana Florica Cordescu, sau *Hanibal* (1973), exemplară transcriere literară a sentimentelor civice ale autorului, cuprinzînd un ciclu, *Rîul pe obraz*, inspirat din aceeaşi dramă sufletească ce a generat şi *Elegie pentru floarea secerată*. Eseurile şi le adună în *Deasupra zilei* (1981). Traducător din Petöfi Sándor, Ady Endre, Jozsef Attila, Pablo Neruda, Nicolas Guillen, etc. Premiul italian Etna-Taormina (1970) şi premiul austriac Herder atestă larga recunoaştere internaţională a personalităţii scriitorului, care este totodată laureat al Premiului de Stat (1952) şi al premiului Uniunii Scriitorilor (1978), ales membru al Academiei Republicii Socialiste România. Volumul *Arma secretă* (1980) se înscrie în aceeaşi direcţie a liricii sentimentului civic şi idealului democratic.

Scanned with OKEN Scanner

Creație și morală

„Eugen Jebeleanu a devenit astăzi ilustrul reprezentant al onoarei poeților. El învață poezia contemporană să fie o forță activă, directă, eficientă, într-o formulă prin care știe, însă, să-i protejeze și misterul. O scoate din starea de inerție a sentimentalismului, ridicînd-o la marea glorie de «durere a spiritului». Poezia se întoarce spre lume nu atît pentru a o mîngîia cît pentru a interoga. De aceea, cîntecul ei va fi aspru, tăios, ca un scrîșnet aproape. Pînă și elegia, funebral-erotică, are o anumită duritate, diamantină e adevărat, dar lipsită de acea fluență melancolică și vaporoasă, care de obicei împinge specia spre retorismul vag-sentimental și minor. Nici o urmă de intimism nu apare într-un univers unde poezia este interogație și răzbunare. Poetul însuși, în frumusețea sa leonină, impasibilă cu discreție și fără ostentație, este expresia severității și a intransigenței orgolioase. Figura sa, esențializată, poartă sugestia unei dureri enigmatice prin care a fost răscumpărată o primejdie a umanității. Căci intransigența sa închide o morală adîncă: el trăiește mai degrabă pentru ceilalți decît pentru sine. Marile dezastre ale istoriei sau atentatele la demnitatea umană sînt simțite ca ultragii aduse propriei sensibilități. A scrie devine astfel sinonim cu a lupta. Creația este o reprimare a răului universal. Opera lui Jebeleanu reprezintă, în ansamblu, un cod teribil al civilizației contemporane, ale cărui valori fundamentale sînt indicate de către democratul acesta cu orgolii ateniene în supremația erosului și a cetății". (Poantă, *R.*, p.92—93).

Poezie și adevăr

„Transformîndu-se în organ al memoriei nealterate, poezia își propune să pună la dispoziția umanității viitoare un tablou exact, fără mistificații sau linii confuze. Eugen Jebeleanu dă poeziei sale această misiune: *«Mă folosesc de niște mîini/ care nu sînt ale mele./ Mi-au fost dăruite. Și nici măcar atît:/ împrumutate./ Nu le-am putut păstra cum mi-au fost date/ au îmbătrînit singure —/ piele/ a unui copac/ topit în zare./ Un copac care nici el nu-i al meu./ Sînt împrumutat vieții/ de către moarte./ Văzduhul mă leagănă/ într-o lume de flăcări și fum./ Arse, boabele de grîu/ vor părea peste cîteva secole/ gloanțe și gloanțele — boabe de grîu./ Nu e totuna.// Să despart apa de flăcări/ cu mîinile mele/ împrumutate.»* (...) Se vede, așadar, fie și alegînd doar acest exemplu din multe posibile, că atitudinea politică în poezie nu este un joc politic, ci o patetică luptă pentru adevăr, contra măștilor falsei memorii care pot desfigura sau chiar «transfigura» adevărul. Tonul este direct, antiidilic, polemic, demistificator". (Stănescu, *J.*, p.172—173).

„Din unghi tematic privit, *Surîsul Hiroshimei* este o operă cu deschidere totală spre întrebările perpetuu actuale înscrise în marea și neistovita

dilemă tragică a omului privitoare la raporturile cu el însuşi şi cu semenii săi, într-un sens, cu legile firii, cu existenţa cosmică, într-alt sens. Aşadar, ceea ce am numi substructura poemului se revendică în chip pregnant de la arhetipurile poetice sociogonice, ale căror începuturi se pierd în ceaţa timpurilor imemoriale, şi a căror istorie, fără a se fi întrerupt vreodată, durează pînă în zilele noastre. *Surîsul Hiroshimei* ar fi putut fi o mare odă modernă, de viziune dramatic-optimistă, în care se proslăveşte viaţa, biruitoare chiar şi în cursul celor mai tragice încercări — războaiele. (...)

Şi dacă epica poemului nu înaintează pe o asemenea pistă, făcînd ca acesta să se constituie într-o patetică odă a bucuriei regăsite, de vină este cumplita infirmare a speranţei nutrite de poet în visul său lucid şi paradisiac. Replica Demonului din a XX-lea veac («personaj» în legătură cu a cărui tipologie mitic-satanică s-ar cuveni să meditäm îndelung) este înmărmuritoare. Pentru prima oară, timpului istoric îi este dat a auzi o astfel de apocaliptică provocare: «*Zămislitor sînt/ al unei alte lumi/ cu pîlnii fără fund/ şi oameni mai puţini./ Eu însumi/ sînt Pîlnia ce curge/ polipul/ celei de-a douăzecea văi/ a vremurilor noastre./ Prăpăstiile/ pline pînă la buze/ cu noapte/ mă-mbată/ Urăsc tot ce a munte*». (Ciobanu, *Însemne...*, II, p. 80—81).

Atitudinea nemioritică

„Atitudinea poetului faţă de moarte e foarte specifică: activă, chiar combativă, de concentrare într-un efort desperat de regăsire. Şi înainte de orice, de neacceptare a faptului. Într-un cuvînt, nemioritică. Moartea — pare a spune poetul — e doar un naufragiu; cei aflaţi încă pe mal nu pot rămîne pasivi. (...) trebuie să existe anumite posibilităţi de accedere în ceea ce se înfăţişează inaccesibil, trebuie să apară odată şi odată un Columb al sumbrelor continente (şi poetul, evident, doreşte din tot sufletul să fie acela). Eugen Jebeleanu refuză să creadă în caracterul ireparabil al morţii: «*Nu cred în adevărul omului trăind/ chiar şi un secol, şi-apoi dispărînd*». Postura caracteristică de aceea este «în aşteptare». Nimic nu s-a decis încă pentru totdeauna: «*...Cred în tot ceea ce-i legat de tine/ şi-atîtea sunt, doar orbii nu văd,/ eşti pe cea mai apropiată/ stea; ce firesc ar fi de-ai apărea*».

Poetul proiectează un fel de orfeică «răpire» a iubitei, smulsă din mijlocul umbrelor: «*Acum, te voi lua/ dar nu cu blîndeţe, de-acolo unde eşti/ şi unde stai ascunsă (ascunsă prin/ propria ta voinţă întunecată sau/ prin geometrica,/ nepăsătoarea voinţă a pietrei —/ mă feresc să-i spun altfel —),/ acum te voi lua şi te voi duce/ în imperioasa înaintare a luminii*» (...) imaginează imposibile întîlniri: «*Noapte a lumii/ noi ne-am întîlnit în fundul mării./ Coborai atît de lin/ şi eu mă înălţam de pe tipsia nisipului/ puţin numai/ ca să nu-ţi fie greu să mă atingi./ Nu era nimic nefiresc,/ nimic nu mă făcea să-mi bată inima/ înspăimîntată.*» (Cristea, V., *D.C.*, p.72—73).

Scanned with OKEN Scanner

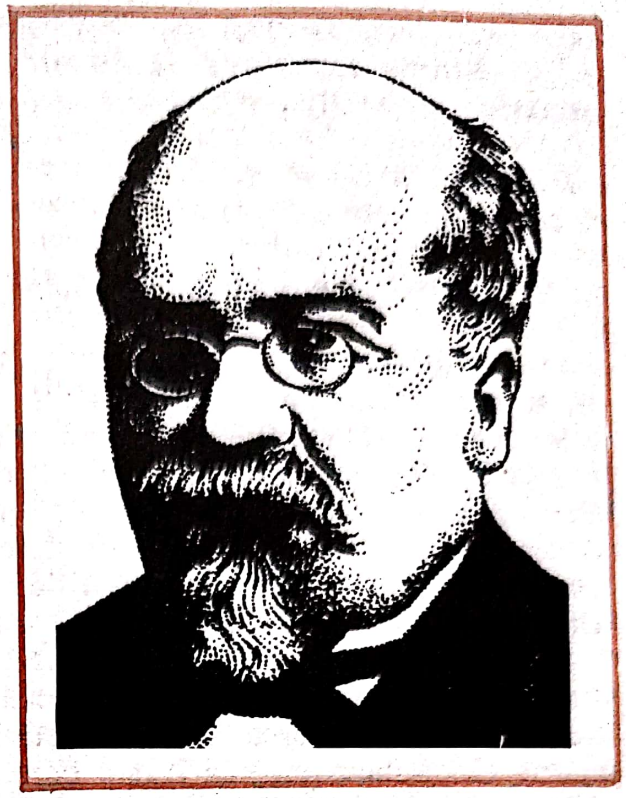
„D. Jebeleanu a-nvăţat din experienţa poetului din *Joc secund* numai arta condensării, fără să lunece în imitaţie servilă şi fără să mimeze un ermetism interior. Dacă aducem vreo obiecţie primului său ciclu de afirmare lirică, o putem preciza într-o prea tenace înclinare de a-şi înăbuşi zbaterea lăuntrică. Poezia d-lui Jebeleanu dovedeşte o personală fantezie gotică, o neîntreruptă transpoziţie de senzaţii, în al cărei joc se complace, cu o preţiozitate de rar rafinament. Poemele sale irizează reflexe fermecate de vitralii, sub orgia solară, realizînd un estetism de o uimitoare virtuozitate şi creînd un peisagiu numai din pasta de nuanţe tari a propriei închipuiri. Poetul este deplin stăpîn pe mijloacele sale violent decorative, desfăşurate cu o lucidă organizare interioară şi o savantă mînuire a efectelor sonore. Cu o fantezie hieratică de nostalgii medievale, D. Jebeleanu sugrumă anecdota poemelor sale într-o serie de eliptice evocări; dintre cele mai frumoase, citäm *Senior de ceaşcă: «În evul sur (Domn: Dagobert),/ Lucea un principe incert;/ Cu ochi de ape şi victorii,/ Calm braţu-n şold, în unghi de glorii.// treaz, părul plin de stele muşcă./ La cizme, de cocoşi albi creste./ (Zăresc din turn sărind neveste,/ Să moară lîngă piept şi puşcă.)// El reteza cu braţul drept/ Floarea din stînga, de sub piept,/ Şi-o arunca peste oblînc/ Cu ochiul drept pe sînul stîng.»*“ (Constantinescu, *S.*, III, p.293—294).

Comunicarea deschisă

„Un fluid liber de balastul cuvintelor şi totodată nespus de viu, de o purificată, totuşi, materialitate; poetul nu se «destăinuie», în înţelesul obişnuit, numănui, el vorbeşte parcă numai pentru sine; dar s-a văzut rar poezie mai *comunicabilă* decît aceasta! mai pentru ceilalţi, tocmai pentru că este, în gradul cel mai înalt, pentru «sine»! Poetul îşi vorbeşte lui însuşi (şi uneori fiinţei pierdute) cu arzătoarea convingere a comunicării deschise, imediat practicabile. Şi transmite celui care-l citeşte fiorul *încredinţării* în adevărul acestei comunicări, un adevăr situat dincolo de banala evidenţă. Uneori cuvintele sînt în poezia lui Jebeleanu nu numai de o deplină transparenţă dar, am spune, ca şi inexistente, lăsînd loc emisiei pure, zguduitoare în goliciunea sa, a gîndului-fiinţă: *«Cît mi-e de ruşine că plîng,/ cît mi-e de ruşine,/ cît mi-e de ruşine de ploaia/ ce mă-neacă în mine.// Cernit de gratii de plîns/ ce pot face —/ cu jalea ce mă clatină/ încolo, încoace.// Nu pot trece prin lacrimi/ ca un înotător,/ Sînt cel ce se dă la fund/ necerînd ajutor.// Sînt cel ce iubeşte pămîntul/ acoperit de ape./ Sînt cel ce se leagănă la fund/ cu tine în braţe, aproape.»*“ (Raicu, *P.s.*, p. 176—177).

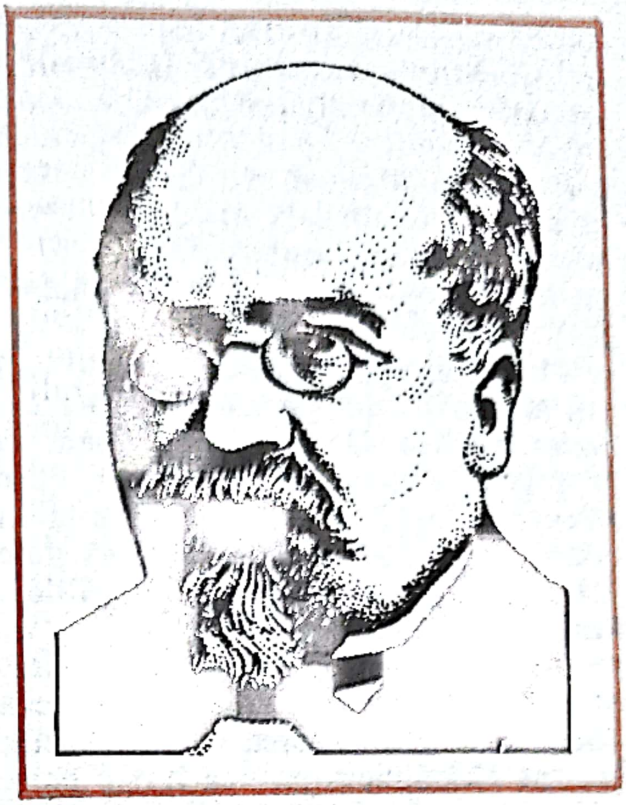
Scanned with OKEN Scanner

Mihail Kogălniceanu



A văzut lumina zilei la Iaşi, 6 septembrie 1817 şi a încetat din viaţă la Paris în 20 iunie 1891. Familia este cu stare şi aparţine înaltei societăţi moldoveneşti. Învaţă cu călugărul maramureşan, marcat de contactul cu Şcoala ardeleană, Gherman Vida, urmează apoi cursurile în ţară în limba franceză, însoţeşte beizadelele domneşti trimise pentru studii la Lunéville (Franţa) şi Berlin unde va tipări în revistă (1837) *Moldau und Wallachei. Romanische oder Wallachische Sprache und Literatur*, *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*, tentative de a face cunoscute Occidentului constante ale istoriei naţionale, cu scopul de a da demnitate prezenţei româneşti în lume. Deşi nu a fost atras de o carieră propriu-zis literară, epistolografia sa, „fiziologia" ca specie literară pe care o cultivă după modelele timpului *(Filozofia provincialului în Iaşi*, 1844) ori încercările nefinalizate de roman *(Iluzii pierdute. Un întîi amor* şi *Tainele inimei)* atestă spirit de observaţie, capacitate de introspecţie şi putinţa de a observa rece, obiectiv, cu detaşare ironică unde este cazul. Acaparat de activitatea politică şi publică (participă la momentul 1848, redactînd *Dorinţele partidei naţionale în Moldova* precum şi *Proiect de constituţie pentru Moldova;* ca prim-ministru sub Cuza secularizează averile mănăstireşti; a fost director al Teatrului Naţional din Iaşi, etc) va lăsa şi în domeniul ştiinţei istoriei o operă fragmentară, alcătuită din iniţiative editoriale (publică *Letopiseţile Ţării Moldovei*, 1845), un *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie naţională*, rostit în 1843 (cursul va fi întrerupt ca neconform cu vederile oficiale) unde jalonează principii modernizate ale disciplinei. I se datorează apariţia „Daciei literare" (1840), al cărei articol-program se instituie în manifestul romantismului paşoptist, revista constituind un model de publicaţie cu largi deschideri, publicarea „Propăşirii" — titlul va fi

Mihail Kogălniceanu



A văzut lumina zilei la Iaşi, 6 septembrie 1817 şi a încetat din viaţă la Paris în 20 iunie 1891. Familia este cu stare şi aparţine înaltei societăţi moldoveneşti. Învaţă cu călugărul maramureşan, marcat de contactul cu Şcoala ardeleană, Gherman Vida, urmează apoi cursurile în ţară în limba franceză, însoţeşte beizadelele domneşti trimise pentru studii la Lunéville (Franţa) şi Berlin unde va tipări în revistă (1837) *Moldau und Wallachei. Romanische oder Wallachische Sprache und Literatur*, *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens*, tentative de a face cunoscute Occidentului constante ale istoriei naţionale, cu scopul de a da demnitate prezenţei româneşti în lume. Deşi nu a fost atras de o carieră propriu-zis literară, epistolografia sa, „fiziologia" ca specie literară pe care o cultivă după modelele timpului (*Filozofia provincialului în Iaşi*, 1844) ori încercările nefinalizate de roman (*Iluzii pierdute*. *Un întîi amor* şi *Tainele inimei*) atestă spirit de observaţie, capacitate de introspecţie şi putinţa de a observa rece, obiectiv, cu detaşare ironică unde este cazul. Acaparat de activitatea politică şi publică (participă la momentul 1848, redactînd *Dorinţele partidei naţionale în Moldova* precum şi *Proiect de constituţie pentru Moldova;* ca prim-ministru sub Cuza secularizează averile mănăstireşti; a fost director al Teatrului Naţional din Iaşi, etc) va lăsa şi în domeniul ştiinţei istoriei o operă fragmentară, alcătuită din iniţiative editoriale (publică *Letopiseţile Ţării Moldovei*, 1845), un *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie naţională*, rostit în 1843 (cursul va fi întrerupt ca neconform cu vederile oficiale) unde jalonează principii modernizate ale disciplinei. I se datorează apariţia „Daciei literare" (1840), al cărei articol-program se instituie în manifestul romantismului paşoptist, revista constituind un model de publicaţie cu largi deschideri, publicarea „Propăşirii" — titlul va fi

tăiat de cenzură, rămînînd doar subtitlul „Foaie ştiinţifică şi literară" —, şi a „Arhivei româneşti" (1840—1845) destinată tipăririi de documente istorice. Discursurile sale politice *(Pentru împroprietărirea ţăranilor, Dezrobirea ţiganilor, Ştergerea privilegiilor boiereşti,* etc.) rămîn realizări majore în genul căruia îi aparţin.

Faţa umanistă a istoriei

„Concepţia istorică a lui Kogălniceanu va primi o expresie totalitară în al său *Cuvînt pentru deschiderea cursului de istorie naţională în Academia Mihăileană,* rostit la 24 noiembrie 1843. În liniile ei mari, această concepţie se desfăşoară pe baze cunoscute istoriografiei române anterioare. Pentru Kogălniceanu, istoria este în primul rînd *magistra gentium,* este dascălul popoarelor. Căutînd să descifreze trecutul şi să-l interpreteze, ea este chemată să ne dea o normă de conduită pentru timpul de faţă şi indicaţii utile pentru înţelegerea viitorului. (...)

Caracterul normativ al istoriei se impune unui spirit solicitat de actualitatea socială cum era Kogălniceanu. În realitatea ei primă, istoria trebuia să fie reînvierea vieţii societăţilor apuse. «Istoria singură poate», spune Kogălniceanu, «ca într-o panoramă întinsă, să vie să arate împărăţiile trecute înainte de mii de ani; ea ne face privitori la luptele, la revoluţiile, la sfaturile, la serbările întîmplate de la începutul lumii; ea scoate din morminte pe strămoşii noştri şi ni-i înfăţişează ca vii dinaintea ochilor, cu toate virtuţile, cu toate patimile, cu toate năravurile lor. Ea dară ne leagă cu vecia, punînd în comunicaţie seminţiile trecute cu noi, şi iarăşi şi pe noi cu seminţiile viitoare, căror să le trădeze povestirea faptelor noastre». În această operaţie de reconstituire a trecutului, istoricul trebuie să asculte de o singură lege, aceea a desăvîrşitei obiectivităţi. (...) Recunoscînd caracterul ei normativ, scriitorul afirmă în acelaşi timp şi capacitatea de liberă determinare a omului. Pentru el, prezentul nu este o propensiune a trecutului în forme determinate în mod fatal de acest trecut, ci o construcţie aparte, care se poate desăvîrşi în sensul sau în contrasensul istoriei: conducătorii de popoare pot desprinde lecţii de înţelepciune din trecut, dar ei pot tot aşa de bine să nu asculte de glasul istoriei. Cu atît mai puţin ne va întîmpina în scrierile lui Kogălniceanu vechea concepţie teologică, în spiritul căreia divinitatea stabilea mersul istoriei omenirii. Faptul acesta ne arată în continuare că sciitorul român aducea o structură spirituală ce nu putea fi satifăcută nici de nebuloasa idealismului istoric al timpului său. Atît prin înclinaţiile proprii ale sufletului, cît şi prin datele anterioare ale educaţiei sale, scriitorul arată o înţelegere deosebită pentru interpretarea pozitivistă a fenomenului istoric". (Popovici, *S.l.,* II, p. 414-416).

Un program de creaţie culturală

„Principiile proclamate de Kogălniceanu şi prietenii săi la *Dacia* sînt binecunoscute, iar importanţa lor a fost subliniată insistent de întreaga

Scanned with OKEN Scanner

noastră istoriografie literară modernă. Ceea ce ne interesează aici e să subliniem că ele ilustrează o opţiune romantică, desigur larg enunţată, punînd accentul, cu o admirabilă intuiţie a oportunităţilor, pe elementul esenţial în momentul respectiv.

Or, esenţialul consta în promovarea hotărîtă şi deplin consecventă a directivei naţionalei şi populare în literatură. Dacă Heliade cuprinsese în aceeaşi încurajare generoasă creaţia originală şi traducerile, bucurîndu-se că se scria româneşte şi se îmbogăţeau tipăriturile în limba naţională cu noi opere, *Dacia literară* pune capăt ambiguităţii criteriilor. Ea afirmă că originalitatea naţională este «însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi» şi condamnă înmulţirea imitaţiilor şi a traducerilor, deoarece ele «s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional». Cu toată aparenţa exclusivistă, punctul acesta nu trebuie interpretat ca un blam împotriva politicii de asimilare a culturii europene. După cum va lămuri într-un număr ulterior al *Daciei,* Kogălniceanu înţelegea să critice abuzurile, nu principiul însuşi; era împotriva superficialităţii şi a maimuţăririi Apusului, nu împotriva preluării de cărţi folositoare şi de idei bune. Cum avea s-o spună ulterior (în 1850). «în secolul al XIX-lea nu e iertat nici unei naţii de a se închide înăuntrul înrîuririlor timpului, de a se mărgini în ce are, fără a se împrumuta şi de la străini».

Un alt punct al programului *Daciei literare,* dezvoltare logică a celui anterior, adresează scriitorilor apelul de a se inspira din realitatea autohtonă: «Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne înprumutăm de la alte naţii». (...)

Programul *Daciei* nu foloseşte cuvîntul «romantic» şi nici nu face aluzie la vreo apartanenţă de «şcoală». Dar prin istorism, descoperirea folclorului, replierea pe elementul specific, recomandarea subliniată a originalităţii se înscrie net în hotarele romantismului, un romantism cuminte, temperat, naţional, «deschis» — întrucît formulează o strategie a politicii culturale, indicînd temele, cu modalitatea realizării artistice, drumul ce trebuia urmat, nu mijloacele de a-l parcurge". (Cornea, *O. r.r.,* p. 570—572).

Literatura foiletonistică

„Ce sînt majoritatea scrierilor «literare» ale lui Kogălniceanu? Recunoaştem dificultatea definirii lor exacte, a încadrării lor într-o terminologie foarte precisă. Unele, considerate «proză», fac de fapt parte dintr-o proiectată «istorie a patriei», concepută la modul romantic, de unde evocarea, «scena» directă, portretul marii personalităţi eroice, comunicarea unei anecdote pilduitoare. Intenţia de literatură nu trebuie supralicitată: autorul făcea literatură numai în măsura în care, reluînd modelul cronicăresc, producea valori involuntare. Astfel, *Trii zile din istoria Moldaviei* are o atare structură. (...) La fel, în cazul celorlalte «fragmente» dintr-o nescrisă istorie pe înţelesul tuturor şi cu finalităţile ştiute: *Ştefan cel Mare ar-*

Scanned with OKEN Scanner

hitect, Ştefan cel Mare în tîrgul Băiei, Ioan Albrecht şi Ştefan cel Mare, Un vis al lui Petru Rareş ş.a. Ca atare, acestea nu pot fi etichetate «nuvelă», «naraţiune», «schiţă literară», cum apar în note*. Nici *Nou chip de a face curte* — «mic studiu folcloristic» (atunci de ce e inserat la «beletristică», şi nu la capitolul de «studii»), *Iluzii pierdute* — «nuvelă», *Fiziologia provincialului...* «schiţă umoristică» (deşi termenul «fiziologie» e consacrat în istoria speciilor prozei!), *Proorocii curioaze* — «articol» ş.a.m.d. În realitate, demarcaţia nu e atît de tranşantă în scrisul lui Kogălniceanu, care practica o jurnalistică pe urmele lui B. Franklin (cf. p. 342, arta unei «morale practice»), vroia să facă accesibilă «morala cea severă», folosindu-se de *literatură* mai mult ca pretext (pentru a «polei hapurile»), asimilînd lecturi — de la cronicari la enciclopedişti, de la Balzac la Irving Washington, de la modeştii «fiziologişti» la Schiller — fiind deci un autor prin excelenţă livresc. Fără imaginaţie creatoare, neavînd încredere în ficţiune, urmărit de respectul *istoricului* pentru document şi mărturie, moralist prin structură, el amestecă intenţia narativă cu pastişa, prelucrarea cu localizarea, proza cu articolul şi cu micul eseu social-istoric. Formula cea mai cuprinzătoare e a foiletonului (prin însăşi finalitatea şi cadrul unde-şi tipărea scrierile de «almanah», el e un iniţiator în mediu românesc al genului de *Kalendergeschichte)* fiind, în multe privinţe, un foiletonist de primă mînă. Curiozitatea lui intelectuală foarte dispersată, preocupările sale culturale, literare, sociale, politice, etnografice ş.a., ca şi activitatea sa practică îl îndepărtează net de proza propriu-zisă. Oricît l-ar fi tentat ea la începuturi, o va abandona curînd". (Zaciu, *L.*, p. 17—18).

Arta epistolară

„*Scrisorile* din vremea studiilor în străinătate ale lui Mihail Kogălniceanu, adresate părintelui său, vornicul Ilie, sînt opera unui copil de geniu. Neobişnuit lucru: fără a cuprinde vreo idee originală sau adîncă, fără a ne oferi pagini de observaţie interesantă asupra celor văzute, asupra celor cunoscuţi sau asupra celor întîmplate în decursul anilor cînd au fost aşternute pe hîrtie (de fapt, «copilul», cum însuşi se considera la început trecea de la adolescenţă la tinereţe), ele cuceresc în primul rînd şi îşi supravieţuiesc literar prin extraordinara lor spontaneitate şi ingenuitate, turnate într-o scriitură atît de sigură şi de limpede în stereotipia sa, încît penuria stilistică — venind de altfel din inteligenta degajare a tonului expeditiv — le sporeşte farmecul (probabil mai pitoreşti să fi fost rîndurile ce le trimitea colegului şi prietenului rămas acasă, Matei Milo). Formulele filial cuviincioase şi politeţurile fragede adresate «duducilor» şi frăţiorului, care lasă loc rarefiatei trame evenimenţiale — sumare relatări de voiaj, probleme şi trebuinţe de ordin material, sub formă de plîngeri, de dezvinovăţiri sau solicitări — nu numai că n-au îmbătrînit şi nu plictisesc, dar,

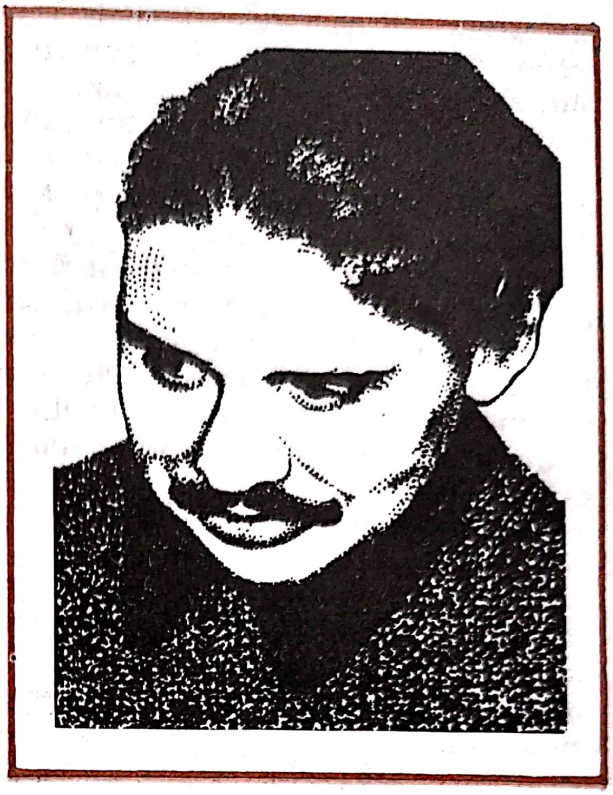
* Observaţiile autorului se referă la ediţia Mihail Kogălniceanu, *Opere, I, Beletristica, studii culturale şi sociale.* Text stabilit, studiu introductiv, note şi comentarii de Dan Simonescu, Editura Academiei R.S.R., 1974.

Scanned with OKEN Scanner

pe măsură ce ne îndepărtăm de «epoha» lor, ne provoacă un mai senin reconfort moral-estetic: printr-însele «copilul genial» transpare pur şi simplu; el învaţă excelent, e sîrguincios cu prevedere, cumpără mereu cărţi şi cere frecvent să i se trimită din ţară nu doar bani spre a acoperi datoriile contractate la librari ori necesari vestimentaţiei de rigoare, ca insoţitor al «beizadelelor» în lumea bună şi la teatru, ci şi cărţi şi manuscrise (date, uneori), cu caracter istoric; la vîrsta de douăzeci de ani publică la Berlin prima lucrare istorică românească de ordin ştiinţific modern: *Histoire de la Valachie*. Oricît de romantică, seriozitatea intelectuală a acestei întreprinderi temerare (şi mai vastă ca perspectivă, căci trebuia să fie întregită de un egal exces pe celalte teritorii ale Daciei) contrastează cu infantilismul mentalităţii epistolare a junelui Kogălniceanu, de unde acea impresie că autorul *Scrisorilor* trimise «babacăi» e un copil de geniu". (Negoiţescu, *A.*, p. 31—32).

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Labiș



Poetul, fiul lui Eugen Labiș și al Profirei, învățători, s-a născut la 2 decembrie 1935 în satul Văleni, comuna Poiana Mărului (Suceava) și a murit, în urma unui accident, în 22 decembrie 1956, la București. Liceul la Fălticeni și Iași, remarcîndu-se prin activitatea poetică. Urmează Școala de literatură „M. Eminescu" (1952—1954). Redactor la „Contemporanul" și „Gazeta literară". Din 1955 student al Facultății de filologie din București. Debut în 1950 în ziarul sucevean „Zori noi". Colaborează la „Viața românească" (unde publică, în 1951, poezia *Gazeta de stradă*, considerată de poet adevăratul debut), „Iașul literar", „Gazeta literară". În 1956, înainte de moarte, îi apare placheta *Primele iubiri*. Postum, apar *Lupta cu inerția* (1958), *Primele iubiri* (1962), *Moartea căprioarei* (1964), *Albatrosul ucis* (1966), *Vîrsta de bronz* (1971), *Sînt spiritul adîncurilor* (1971), titlurile aparținînd editorilor. Pentru copii, *Puiul de cerb* (1956) și *Păcălici și Tîndăleț* (1963). Format la școala clasicilor, Eminescu și Sadoveanu în primul rînd, cunoscînd opera lui T. Arghezi, I. Barbu, P. Pillat, B. Fundoianu, Charles Baudelaire, A. Rimbaud, P. Valéry, S. Esenin, din care se pot depista ecouri în lirica sa, este printre primii poeți ai epocii care redescoperă trecutul și tradiția lirică. Deși cu opera întreruptă, anunță meteoric un spațiu nou de sensibilitate poetică națională, contribuind la refacerea tradiției în spirit modern, devenind astfel model, simbol și port-darpel, dar înainte de toate stimulent al liricii actuale, reorientată spre marile ei surse.

Scanned with OKEN Scanner

Între tradiţie şi originalitate

Biografia poetului se construieşte avînd în centrul său un «eu de determinare socială», căci din punctul său iniţial, ea tinde a se defini ca expresie a sensibilităţii unei colectivităţi umane solidare, un proces de «învăţare a ţării», «cu copaci şi cu cer, cu pălmaş şi cu vită», ca altădată biografia argheziană din *Testament:*

«Bătăile versului am prins a deprinde/ Nu din cărţi, ci din horă, din danţ,/ Rimele, din bocete şi colinde,/ Din doinele seara cîntate pe şanţ». *(Începutul).*

Timbrul particular al poetului tinde a se defini treptat prin raportare la cîteva semnificative valori ale scrisului românesc. Eminescu şi Sadoveanu domină, din acest punct de vedere, universul în curs de construcţie al *Primelor iubiri.* Eminescian este la Labiş sentimentul naturii, al unei naturi fabuloase şi feerice, un eden naturistic similar celui din *Povestea codrului* ori *Călin, file din poveste,* în care existenţa naturală se ritualizează, desfăşurîndu-se ca spectacol ciclic. Sensibilitatea lui Labiş comunică direct cu «jalea» eminesciană fără determinare precisă, straniu transmisă rîndurilor de generaţii, în ochi *«ce mi-i lăsară din bătrîni/ Părinţii din părinţi».* Un «cîntec cu dureri străvechi» răsună mereu în auzul poetului (v. ciclul *Frămîntare intimă),* aliindu-se sentimentului naturii şi celui erotic. (...)

Spre Sadoveanu îl orientează pe Labiş sentimentul sublimului natural, lumea fabuloasă şi mută a pădurii, contemplativitatea atitudinii, aerul de vechime al scrisului său ceremonios. Ciclul de *Sadoveniene* face, în mod semnificativ, aluzie la *Dumbrava minunată* (scriere exploatînd feericul universului infantil), la romanticul haiduc Cozma Răcoare, dar şi la timpurile eroice ale romanului istoric sadovenian. (...)

Alimentat din acest dublu izvor al tradiţiei noastre, lirismul lui Nicolae Labiş din *Primele iubiri* şi, mai apoi, din *Lupta cu inerţia,* îşi găseşte totuşi acele note particulare ce au declanşat marea sa audienţă ca poet reprezentativ al noi generaţii." (Pop *P.,* p. 43—44).

Spaţiul originar

„Ceea ce se constituie de la început ca punct de permanenţă al acestui lirism confensiv este *frenezia trăirii poetice a existenţei.* Orice poet autentic de aici porneşte şi temele, motivele, obsesiile lirice viitoare se nutresc din spiritul configurat la debut. Trăirea lirică este atît de *intensă* pentru autorul «primelor iubiri» încît ea se identifică biografiei reale, vibraţia existenţială devenind singura supremă convenţie.

Starea poetică descoperită de Nicolae Labiş se află cuprinsă toată între prospeţimea candorii infantile în receptarea lumii şi conservarea acestei ingenuităţi pînă la o crispare tragică.

În acest sens poema *Moartea căprioarei* va marca spaţiul originar al poetului, identificîndu-i timbrul specific. Aici, cu o perspectivă infantilă (poetică în absolut) el ia în stăpînire universul şi existenţa, mitizîndu-le

Scanned with OKEN Scanner

involuntar. Lirismul acut vine din perceperea înfricoşată a morţii pe un fond de puritate originară. Perspectiva infantilă asupra vieţii exclude moartea, astfel că revelaţia fizică a extincţiei apare neverosimilă şi catastrofală, iar sentimentul liric devine o exclamaţie dureroasă, nu lipsită de un anume retorism. Poezia picură însă cristalină dînd înfiorări profunde: *Ce-ngrozitoare înserare pluteşte-n univers!/ Pe zare curge sînge şi pieptul mi-i roşu, de parcă/ Mîinile pline de sînge pe piept mi le-am şters./ Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineţii,/ Şi stelele uimite clipiră printre ele./ Vai, cum aş vrea să nu mai vii, să nu mai vii/ Frumoasă jertfă a pădurii mele*». (Mincu, *P.*, p. 11—12).

Experienţa infernului

„Labiş are curajul să aducă în poezie suflul marilor probleme morale, universul interior al omului evoluat, antitezele şi dilemele acestuia, fără prejudecata temătoare că, pentru moment, ele vor suna neobişnuit, prozaic sau discursiv. El are curajul să introducă această lume a confruntărilor interioare în perimetrul prozodiei «clasice», fără a considera că experienţa modernistă ar fi singura capabilă să le recepteze. El se lansează fără prudenţă în domenii noi, aparent netangente la poezie, la lirism. Confesiunea ia un aspect abrupt, violentînd cursul cuminte-metronomic al versului clasic. Convingerea noastră este că Labiş ar fi semnat cea mai autentică versiune românească a poeziei lui Baudelaire. Remuşcările, experienţa infernului, senzaţia golului lăuntric şi arzătoarea nostalgie a frumuseţii şi imaculării, el le toarnă direct şi cu un avînt extraordinar în strofe constituite, energic ritmate. Traversarea abisului devine la el un drum firesc al purificării, cunoaşterea şi epuizarea prematură a ispitelor — cheia de acces la demnitatea matură a poemului. Boala, păcatul, eroarea nu sînt privite ca antiteză absolută a sănătăţii morale, ci mai curînd ca etape necesare ale înţelegerii: *«Împleticit în alge de lene şi de vin,/ Neînsoţit de nimeni pe neguroasa cale/ Am descifrat misterul otrăvilor de crin/ Şi lubricul descîntec din buze de pocale.// Nu mă mai minte nimeni aici. Şi nici un am/ Rupturi de conştiinţă că v-am ştiut din vreme./ Pe cînd străbat cu poftă un levantin balsam/ Adun venin, să-l picur în coadă, la poeme.// Cunosc că nu-i de vină nici aerul uscat,/ Nici aerul de scamă ce-năbuşă plămînii,/ Nici leneşa amiază cînd lin s-a legănat/ În apa clocotită pe lespedea fîntînii.»*

Calea purificării a devenit conştientă, poetul ştie, este dinainte avertizat că lumea păcatului se poate filtra într-o esenţă, într-o «otravă» ce va fi de folos artei. Pactul este asumat cu luciditate, cu tristeţe, cu ironie. Pactul este necesar.“ (Raicu, *N.L.*, p. 50—51).

Dimensiuni morale

„Cu jansenismul său adolescentin menţinut pînă ca capăt, poetul detestă orice compromis şi orice abţinere sceptică. Nimic nu-l irită mai mult

Scanned with OKEN Scanner

decît placiditatea, indolenţa gregară. El rîvneşte condiţia anonimatului, ca exponent, dar respinge scufundarea gregară, iresponsabilă. Rareori cineva a lansat de pe aceste pămînturi un ţipăt mai tragic: *„îndură-te de toate acestea,/ demiurge!/ Placidă în clepsidră nimicnicia/ curge/ pe cînd eu stau de faţă teribil/ şi onest/ Topindu-mă în masa poemului acest.»*

Nu e numai o invocaţie aici, dar şi o imprecaţie ce pare împrumutată *Scrisorilor* eminesciene. Labiş era, cum s-a mai spus, un poet de stirpe eminesciană, însă nu numai prin aptitudinea de a pune în mişcare ideile, de pildă, ci şi prin acest sarcasm al retragerii urmînd unei dăruiri contrariate.

Subordonate «luptei cu inerţia», toate «artele poetice» ale lui Labiş transmit o tensiune nefirească al cărui scop este să provoace, să ispitească, să neliniştească". (Martin, M. *I.*, p. 194—195).

Ion Lăncrănjan

S-a născut la 13 august 1928 în comuna Oarda de Sus (Alba) într-o familie de țărani. Studii la Liceul industrial de pe lîngă uzinele „Astra" din Brașov, calificîndu-se în meseria de electrician (1946). Școala medie tehnică metalurgică din Cîmpina (1948—1953), lucrează ca redactor la revistele „Tînărul scriitor", „Luceafărul", „Viața românească" și redactor-șef adjunct la „Gazeta literară" (1965—1967). Premiul Uniunii Scriitorilor și Premiul de Stat (1964). Din 1980, deputat în Marea Adunare Națională. Debutează cu nuvela *Cordovanii* în revista „Tînărul scriitor" (1954), editorial, în 1963, cu romanul trilogie cu titlul identic. În 1969 îi apar trei volume de nuvele și povestiri: *Eclipsa de soare*, *Fragmentarium* și *Vuietul*. Urmează *Ploaia de la miezul nopții* (1973), *Drumul cînelui* (1974) și romanele *Caloianul* (1975), *Suferința urmașilor* (1978) și *Fiul Secetei* (1979). *Nevoia de adevăr* (1978) cuprinde însemnări; *Cuvînt despre Transilvania* (1982) însumează articole și eseuri. Impresionantă prin dimensiunile de desfășurare epică, prin uriașa energie interioară și prin conflictele puternice, proza urmărește polemic schimbările din lumea țărănească transilvăneană de la al doilea război mondial încoace, conferindu-i un cadru tragic, liric și mitic. Tema generală a romanelor izvorăște din ideea de contradicție dintre mentalitățile tradiționale și schimbările aduse de societatea socialistă. Alteori, ca în *Caloianul*, roman de aceeași construcție masivă, e dezvăluită pe largi spații fișa caracterologică a unui personaj care-și asumă drama sincerității și ratării.

Scanned with OKEN Scanner

Un roman epopeic

„Coborînd din ramura viguroasă a prozatorilor ardeleni, Ion Lăncrănjan elaborează îndelung, luptîndu-se îndîrjit să domine rebelul material al creaţiei, cioplind cu dalta perseverent, preocupat în primul şi în primul rînd nu de finisarea fragmentelor (...) ci de aşezarea în forme masive, monumentale, a întregului. Spre deosebire de anumiţi autori care, prin diferite artificii, încearcă să-l linguşească pe cititor, facilitîndu-i lectura, autorul *Cordovanilor* nu se sfieşte să povestească mai de-a dreptul, cîteodată zgrunţuros, să acumuleze fapte, dintre care unele se dovedesc a fi aspre sau chiar crude — ceea ce este, pentru noi, încă o mărturie a credinţei pe care autorul o poartă ţelului său primordial: să comunice, cu maximum de veridicitate, ideile şi icoanele de viaţă ce-l obsedează. (...)

Prin *Cordovanii,* Lăncrănjan realizează un nou roman-monumental sau roman-epopee (era apt pentru aceasta atît prin viziunea sa poetică ataşată spaţiilor vaste, cît şi prin temperamentul robust şi voinţa de muncă de-a dreptul atletică), fără să ţină seama că devine astfel ireverenţios cu pronosticurile alarmiste ale unor critici care puneau sub semnul întrebării viitorul — şi apoi, în timp, actualitatea — unor asemenea ample formule epice. (...)

Cine citeşte atent *Cordovanii* decoperă că, folosindu-se mijloacele clasice ale epicii, se desfăşoară o polemică plină de fervoare cu individualismul ţărănesc (concepţie asupra vieţii, emanaţie a micii proprietăţi agrare). Personajul-ax este Lae Cordovanu, care moştenise de la moşii săi — aceştia amestecaseră trăsături de haiduci cu altele, ale hoţilor — mîndria necugetată şi spiritul anarhic, alături de setea pentru dreptatea şi demnitatea umană. În condiţiile revoluţiei noastre, acest erou trebuie să-şi învingă, ca urmare a unor peripeţii dificile, mentalitatea individualistă şi să se contopească cu mulţimile în lupta pentru un ideal colectiv.

Evoluţia lui Lae Cordovanu este urmărită pe fundalul mişcării înainte a întregului sat — cu ezitări şi cotituri, cu erori şi limpeziri. În această împletire organică a destinului eroului principal şi cel al colectivităţii, de-a lungul unei perioade de adînci transformări revoluţionare, rezidă caracterul monumental al romanului, despre care am vorbit.

Desfăşurîndu-se cu o anume asprime — care-i atrăsese odată epitetul de naturalism —, cartea lui Lăncrănjan este învăluită de o boare caldă, lirică, semn că cel care a continuat tradiţia prozatorilor ardeleni n-a ignorat-o însă nici pe cea a altor mari scriitori români şi, în primul rînd, pe-a lui Mihail Sadoveanu. (Să nu se uite decorul furtunos, trepidant şi ameţitor al primăverii care devine o vastă cutie de rezonanţă a decisivelor, înnoitoarelor prefaceri din viaţa eroilor.) Aceste accente lirice, într-o armonioasă simbioză cu duritatea şi sobrietatea relatării, încălzesc şi luminează textul, conferind patos poetic unor scene cu adevărat antologice, ca, bunăoară, împăcarea lui Lae şi a Parascăi, dragostea lor din acea noapte de vis, moartea bătrînului Androne, ori scena ultimă cînd este invadată şi firea încrîncenată a eroului de efluviile solare ale primăvarii..." (Oprea, *M.p.,* p. 181—183).

Scanned with OKEN Scanner

„Ca şi Slavici, Lăncrănjan nu are «ştiinţa» romanului; şi-o creează singur, din instinct, pe măsură ce-şi propune să nu aibă nici un fel de complexe sau sfiiciuni faţă de anumite stări de fapt. Pentru el nu există nimic nepermis de spus în roman, dimpotrivă romanul e un fel de zonă a sincerităţii, în care oricine se poate mărturisi, îşi poate descărca amarul, luîndu-şi arta ca adjuvant al comunicabilităţii. Şi tot ca şi celălalt ardelean, cu care nutreşte afinităţi certe, aversiunea faţă de podoabele stilistice, care ar putea distrage atenţia de la autenticitatea şi duritatea celor povestite, este cultivată de Lăncrănjan, cu obstinaţia celui ce vede în această posibilă tentaţie cel mai nociv tratament aplicabil adevărului (şi deci realităţii artistice). O atare naraţie mecanică, fără urmă de rafinamente, ambiţios «obiectivă», îşi are calofilismul ei, un fel de artizanat al voinţei de a fi frust, de a mima simpla expunere a faptului nud, de a pune fantezia în carantină, imaginaţia decurgînd din lipsa declarată de imaginaţie.

Împingînd în extrem migala obiectivismului auster, romanul *Suferinţa urmaşilor* (1978) constituie cea mai de sus realizare a lui Ion Lăncrănjan. Consecvent în atitudinea sa împotriva «modelelor», prozatorul încearcă o carte polemică, despre ţăranul care nu vrea pe nici un chip să se înscrie în colectivă. Ca şi în *Drumul cîinelui,* este aleasă nu neapărat o situaţie şocantă, de dragul fulminantului, cît o posibilitate umană-limită, evitată îndeobşte din cauza dozei de excepţie care zace în ea, dar şi dintr-un anume conformism, acela de a trece sub tăcere tot aceea ce n-ar fi «caracteristic» unei epoci, ca să recurgem la terminologia taxonomică la modă mai în urmă cu vreo douăzeci de ani. Ispitit de un nou «caz», autorul nici nu bănuie însă cît de aproape va cădea de zonele naturaliste, spre care trimiteau articolele sale ocazionale. «Opozantul» Simion Moldovan, zis şi Monu — noul erou al lui Lăncrănjan — îşi alege existenţei un curs deosebit decît cel al şuvoiului. Însingurarea progresivă, îndepărtarea de comunitatea în care trăieşte, vor avea două consecinţe: pe de o parte, îi va crea un regim special de cugetare, făcîndu-l să poată analiza, cu ochiul celui din afară, calea celorlalţi; pe de altă parte, îi va intensifica sensibilitatea, grăbind-o spre boală, spre alienare. Romanul se clădeşte pe argumentarea acestor coordonate inhibatorii — un psihanalist ar avea multe de spus pe seama cazului Monu —, decurgînd amîndouă dintr-o suferinţă zadarnică. Cum autorul, ca orice prozator ardelean, îşi însoţeşte expunerea epică de o promptă critică a ei, căutînd la fiecare pas să-şi explice de ce eroul a făcut aşa şi nu altcumva, nouă nu ne rămîne decît să verificăm adecvarea sau inadecvarea lămuririlor aduse în acest proces delicat, în care este apărată o cauză pierdută.

Îndărătniciei lui Monu îi sînt stabilite cauze adînci, fiind cel mai frecvent pusă în legătură cu opresiunea unei ancestralităţi, în virtutea căreia eroul — prins de unul singur în legătură nu superficial simpatetică, ci organică cu trecutul — se baricadează în temniţa sinelui, spre a rezista la abuzivitatea noului. Studiul acestei «mîini», ascunse în cutele conservatorismului, apelează bineînţeles la invocarea strămoşilor: lui Monu îi apar, mai la fiecare pas, ca o obsesie a ordinii vechi, «Moşu-său», bunicul cio-

Scanned with OKEN Scanner

ban, sub povaţa căruia a decurs copilăria, precum şi eroii Ardealului şi în special Horia, care înrîuresc spre martiriu rezistenţa anti-colectivistă a urmaşului. Lăncrănjan apasă pe pîrghia ancestrală, pîrghie pretenţioasă, orice s-ar spune, pentru un roman a cărui silinţă realistă nu acceptă aşa uşor referinţele mitice, fără ca artificiul să cadă neamendat ca atare. Şi totuşi autorul nostru ţine să treacă neapărat printr-o asemenea probă, creînd un fundal mitic rarefiat, împins spre naivitate, în care relaţia strămoş-urmaş este în afara oricărei urme de ereditarism magic, ci dată în seama unei conştiinţe active despre sufletul ţărănesc.

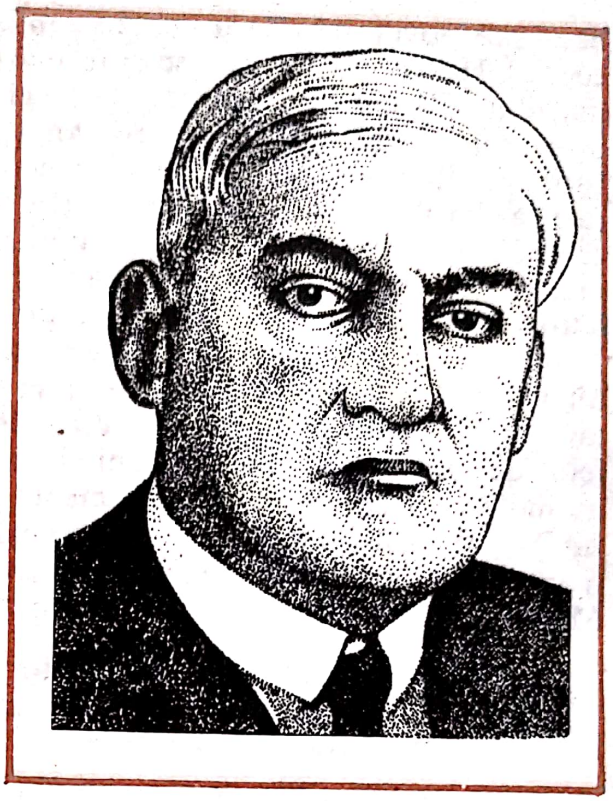
Monu — intenţionează Lăncrănjan să demonstreze — e un inadaptabil pentru că simte în sînge, în viaţa de fiecare zi, moştenirea de comportament a înaintaşilor, iar abaterea de la legea pămîntului, renunţarea la felul de viaţă impus de străbuni şi lăsat cu limbă de moarte să se continue numai aşa, i se pare o rupere cu un jurămînt de credinţă nescris, de care fiii vor fi puşi cîndva să dea socoteală. Impactul e dezvoltat, uzînd de o mare risipă de situaţii, care să convingă de zestrea afectivă preluată de Monu". (Livescu, *S.*, p.205—207).

Patosul moral

„Fidelă zeului adevărului — căruia îi sacrifică totul — literatura lui Ion Lăncrănjan se cufundă pînă în măruntaiele vieţii, nesfiindu-se să etaleze şi aspectele dizgraţioase sau dure, crîncene. Multă vreme, pe autor l-a urmărit eticheta de naturalism. Se comitea, desigur, o eroare, neînţelegîndu-se resorturile etice ale actelor eroilor săi. Căci dacă aceştia sînt aspri, dîrzi, chiar crînceni, e pentru că sînt mistuiţi de un aprig simţ al dreptăţii, nimic nu-i răscoleşte mai mult ca frustrarea de drepturile lor de oameni, suferă chiar de un «complex al demnităţii». Neconcepînd să se căciulească în faţa nici unui stăpîn, ei sînt intratabili, turnaţi, cum se spune, dintr-o bucată, nu vor şi nici nu pot să facă vreo concesie de vreun fel, să se plieze realităţii etc. În faţa situaţiilor ambigui, încîlcite, reacţionează exploziv — aspirînd spre claritate şi evidenţă. S-ar putea face un studiu interesant privind oroarea lor de *ceaţă*, — eroii lui Lăncrănjan umblă, pur şi simplu, ca ameţiţi atîta vreme cît, în ţesătura de situaţii complicate din viaţă în care sînt proiectaţi, nu reuşesc să se clarifice interior, să facă distincţiile morale de rigoare. Unii dintre eroi — vezi pe cei din *Cordovanii* — pînă la urmă reuşesc să-şi găsească împlinirea sufletească pe fundalul noilor relaţii umane care biruie în societatea noastră. Alţii, în lanţul de împrejurări dictate de factorul întîmplării, pot sfîrşi tragic. Dar să ne înţelegem: tocmai datorită structurii lor morale integre, asemenea oameni pot fi înfrînţi, niciodată însă nimiciţi, pentru a repeta o maximă mult agreată de autor. De unde paradoxul, greu sesizat de unii: deşi vuieşte de atîtea drame şi conflicte surde, din proza lui Lăncrănjan se degajă o atmosferă tonifiantă". (Oprea, *I.c.*, p. 93—94).

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Lovinescu



S-a născut la 31 octombrie 1881 la Fălticeni, într-o familie de intelectuali, şi a murit la 16 iulie 1943 în Bucureşti. Critic literar şi prozator. Studii liceale la Iaşi, facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti (secţia de limbi clasice), licenţa în 1903. Debutează în 1904 în suplimentul literar al ziarului „Adevărul". Colaborează cu foiletoane la revista „Epoca", strînse în *Paşi pe nisip* (două vol., 1906), debut editorial. Profesor de liceu la Ploieşti (1904—1908), doctoratul la Paris (1906—1909) cu lucrarea *Jean Jacques Weiss et son oeuvre littéraire* (Paris, 1909, cu o prefaţă de Emile Faguet), docenţa la Bucureşti, în 1910. Profesor de liceu la Bucureşti. Colaborează la „Convorbiri literare", „Viaţa românească", „Convorbiri critice", „Viaţa literară", „Falanga", „Flacăra", „Noua revistă română", „Rampa", adunîndu-şi foiletoanele în *Critice* (I—IX, 1915—1923; ed. definitivă 1925—1929). Editează magazinul ilustrat lunar *Lectura pentru toţi* (1918—1920) şi revista „Sburătorul" (1918— 1922; 1926—1927), întemeind cenaclul pe care-l va conduce pînă la moarte. Autor de monografii: *Gr. Alexandrescu* (1910), *Costache Negruzzi* (1913), *Gh. Asachi* (1921), *T. Maiorescu* (1940), *T. Maiorescu şi contemporanii săi* (1943—1944), *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* (1943). Întocmeşte şi o *Antologie a ideologiei junimiste* (1943). În lucrarea de sinteză *Istoria civilizaţiei române moderne* (3 vol., 1924—1925) explică formarea şi evoluţia civilizaţiei române în baza principiului sincronismului. *Istoria literaturii române contemporane* (5 vol., 1926—1929), reluată sub forma compendiului în 1937, urmăreşte manifestările literaturii naţionale în baza aceluiaşi principiu. În „Biblioteca clasicilor români" criticul semnează 19 ediţii. Traduce şi comentează literatură clasică greco-latină, este autor de manuale şcolare. Romanul *Viaţă dublă* (1929) contopeşte altele două, *Aripa morţii* (1913) şi

Scanned with OKEN Scanner

Lulu (1920). Ciclul *Bizu*, 5 romane, ultimul în „Revista Fundațiilor" *(Bizu, Firu-n patru, Diana, Mili* 1932—1936; *Acord final)* și cel eminescian *(Mite,* 1934; *Bălăuca,* 1935) apar în paralel cu *Memorii* (3 vol. 1930—1937) și *Aquaforte* (1941), de fapt al IV-lea volum din memorialistică. Opera sa critică, de mare importanță pentru literatura română, direcționează poezia, proza și critica interbelică.

Teoria imitației

„Civilizațiile sînt fenomene strict istorice și națiile care participă la un timp istoric comunică între ele datorită puterii de penetrabilitate a civilizațiilor, prin împrumuturi și adaptări conforme temperamentului etnic propriu fiecăreia. Imitația, care vehiculează împrumuturile, nu seamănă prin urmare cu un proces mecanic steril, ci devine creatoare prin adaptarea la psihicul național. Variabil după epoca istorică și națiunea creatoare de civilizație, conceptul estetic constituie însă o formulă ermetică, impenetrabilă pe cale sensibilității, de îndată ce nu mai participăm la epoca și la nația respectivă. Mai mult, esteticul se limitează și prin percepția individuală, plăcerea estetică diferă de la popor la popor, de la epocă la epocă, dar totodată diferă și de la individ la individ, în sînul aceleiași epoci și aceluiași popor: «Estetica se pulverizează, așadar, în principiu în tot atîtea estetice cîți indivizi sînt: punct extrem al unui relativism împotriva căruia orice argumentare rămîne inoperantă» *(Mutația,* p. 23). Conștient, după cum se observă de sensul anarhic al acestei formulrăi, Lovinescu se amendează îndată reunificînd sentimentul estetic, în sînul societății, prin acțiunea artiștilor, a căror autoritate capătă însemne de legi, prin acțiunea snobismului menit să înlesnească această autoritate. Se mai amendează apoi prin recunoașterea faptului că noțiunea estetică a unei civilizații se leagă strîns de celelalte forme ale civilizației respective, de religie, filozofie, politică și mai ales de forma economică, întreaga conexiune redînd stabilitatea la ceea ce părea de o labilitate anarhică." (Negoițescu, *E.L.*, p. 35).

Autonomia esteticului

„Pentru el autonomia esteticului nu a însemnat izolarea fenomenului artistic de marile probleme psihologice, sociale, politice — într-un cuvînt umane pe care le ridică viața. Dimpotrivă a susținut de la începutul activității sale publicistice lărgirea cercului de idei al literaturii de atunci combătînd simplismul formulei semănătoriste și cerînd ca literatura să se deschidă problematicii mult mai complexe pe care o impune viața socială și intelectuală.

Estetismul lovinescian nu înseamnă un cult al valorilor formale ci o înălțare a nivelului de exigență la judecarea artei prin indicarea cît mai

Scanned with OKEN Scanner

clară a specificităţii acesteia. Autonomismul criticului de la „Sburătorul" — ca şi al aproape întregii critici estetice interbelice — se reduce de fapt la judecarea estetică a literaturii şi nicidecum la impunerea unui program de ocoliri de către ea a marilor probleme istorice, sociale şi psihologice." (George, *I.j.*, p. 294).

Critică şi înţelepciune

„Receptate atent, în tăcere, paginile sale, cuvintele sale, atît de active, cu adresa atît de precisă, trădează o privire de dincolo, o perspectivă asupra tumultului, o metafizică. Iată cum înţelege criticul să comenteze un roman nou apărut, e drept că acesta se numeşte *Ion,* iar autorul — Liviu Rebreanu: «Arta ia viaţa aşa cum e: toate tipurile au dreptul la reprezentare, tipul voliţional ca şi cel reflexiv... Măsura importanţei lui nu trebuie pusă în artă, ci în cugetare, întrucît în sufletul speculativului nemişcat din scaunul său e mai mult zbucium şi viaţă decît în sufletul eroului acţiunii. Redus la un instinct puternic, Ion e un om de voinţă şi de acţiune: agitîndu-se în dedalul complicaţiilor pentru a pune mîna pe pămînt, este totuşi mai inexistent sufleteşte decît contemplativul care, cu un braţ de fin sub cap, s-ar întreba despre enigma corpurilor cereşti». Sau: «Prinsă la mijloc, în epica luptă pentru pămînt dintre Ion şi socrul său, Vasile Baciu, biata Ana e o tragică victimă. Omul nobil şi milos dispare pentru a nu lăsa decît fiara. Cele două voinţe se încordează, în sforţări uriaşe, ce ar fi meritat un obiect mai vrednic decît cei cîţiva bulgări de pămînt, simbol al supremei zădărnicii omeneşti.»

Primim din nucleul acestui text şi alte impresii decît cele nemijlocit legate de *Ion,* emană din însăşi structura muzicală a frazei şi nu numai din ideile vizibile, o perspectivă existenţială, descoperim un mod de a fi *edificat* asupra proceselor vieţii, radiaţa cuvintelor bate mult mai departe, într-o tentativă de integrare şi a altor realităţi decît cele presupuse de lectura unui roman, fie el şi excepţional". (Raicu, *S.l.,* p. 16).

Memorialistul

„În cele trei volume ale *Memoriilor,* după ce fusese practicată de atîtea ori în lunga serie a volumelor de *Critice,* portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producţii este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însuşire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viaţa modelelor, povestite cu vervă anecdotică şi menite să confirme intuiţia centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a lui Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mişcate de un singur resort, fără trăsături întregitoare în dependenţă. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele

Scanned with OKEN Scanner

lor, sînt gata din primul moment, nu evoluează sub ochii noştri, încît împrejurărilor povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendinţa şi, aş putea zice, în mania lor singulară. (...)

Ceea ce deosebeşte portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcţiei sale. Oamenii sînt în adevăr văzuţi, înregistraţi în caracterul aparte al aparenţei lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, aşa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em. Gîrleanu, «fostul ofiţer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroşi de odaliscă, cu faţa smolită, cu musteţile răsucite, subţiate, înfăşurat într-o nelipsită şi largă vestă de flanelă» *(Memorii,* 1, 1930, p. 189). Intuiţia generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplică trăsăturile, ci le reia, le variază uşor, adîncindu-le în planul psihologic.

Aparenţa moale a orientalului, cu: «ochii galeşi de vădană obosită», este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veşnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoriceşti, «Gîrleanu se arăta neîntrecut făcînd şi desfăcînd reviste, organizînd şezători şi societăţi, scoţînd ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald şi molatec, lipsit de convingere, sub proecţia unei priviri visătoare şi obosite, totul „pe onoarea mea, dragă, chiar mîine pornim“».

Cînd nereuşita, la împlinirea scadenţelor, îi este amintită, «entuziasmul pornea de la început, spumos şi inoperant». Generalizarea criticului completează în fine pe a portretistului: «talentul lui era real, dar feminim şi minor».“ (Vianu, *A.p.r.,* II, p. 151—153).

Stilul critic

„S-a vorbit (...) de calităţile *stilului* lovinescian, în primul rînd de eleganţa şi precizia latină *(tacitiană)* a frazei. Lucru adevărat însă inconcludent. Nu precizia iese întîi în faţă ci puterea de sugestie. Cea din urmă însuşire nu exclude pe cea dinainte, dar faptul cel mai evident în comentariul critic lovinescian este capacitatea de a sugera atmosfera unei cărţi, de a încheia din trei-patru linii un portret pe care ochiul nostru se plimbă cu uimire şi cu revelaţia unor mari adevăruri. Cu o vorbă simplă se poate spune că acest stil este plastic. Însă mulţi au stilul colorat şi, cu toate acestea, de la un punct al demonstraţiei însuşirea devine un defect. (...)

Lovinescu nu transformă o virtute într-un păcat. El ştie că o frază critică trebuie să aibă curgerea firească a prozei superioare de idei. Metafora nu trebuie să fie un obstacol, ci o proiecţie a ideii într-o zonă de subtilitate la care limbajul comun nu ajunge. Criticul care face imagini din plăcerea de a face imagini este suspect de o detestabilă calofilie. Alt viciu răspîndit, evitat de Lovinescu, este stilul oracular, acea acumulare, adică, de vocabule solemne ce dau frazei o falsă cadenţă şi o preţiozitate insuportabilă. Mulţi scriu şi astăzi uitîndu-se în oglindă. Ideile lor poartă

Scanned with OKEN Scanner

la orice oră din zi şi din noapte guler tare şi manşete de celuloid. Aceştia n-au învăţat nimic din lecţia lovinesciană: invitaţie la lapidaritate, exactitate, supleţe, limbaj figurat dar în limitele expresiei fireşti.

Stilul lovinescian este, cu un cuvînt, o cucerire înceată a spiritului critic, rezultatul unui proces de eliminare a facilităţii de a scrie frumos. În cazul lui Lovinescu asemenea uşurinţă se traduce, în textele de început, printr-o graţie studiată şi o plăcere de a fantaza care împiedică plăcerea mai profundă a demonstraţiei («decoraţie artificială de reminiscenţe livreşti», «convenţionalism arheologic, uneori supărător, mai totdeauna graţios deşi futil» — zice G. Călinescu). Adevărata frumuseţe a stilului apare în clipa în care expresia îşi capătă aspectul normal prozaic, ceea ce înseamnă, în primul rînd, o supunere a expresiei la idee şi o dialectică mai precisă în analiză. În acest fel sînt comentate operele în ediţia definitivă a *Criticelor, Istoria literaturii, Memorii,* unde descoperim adevăratele virtuţi stilistice ale lui Lovinescu". (Simion, *E.L.,* p. 647—648).

Umanism

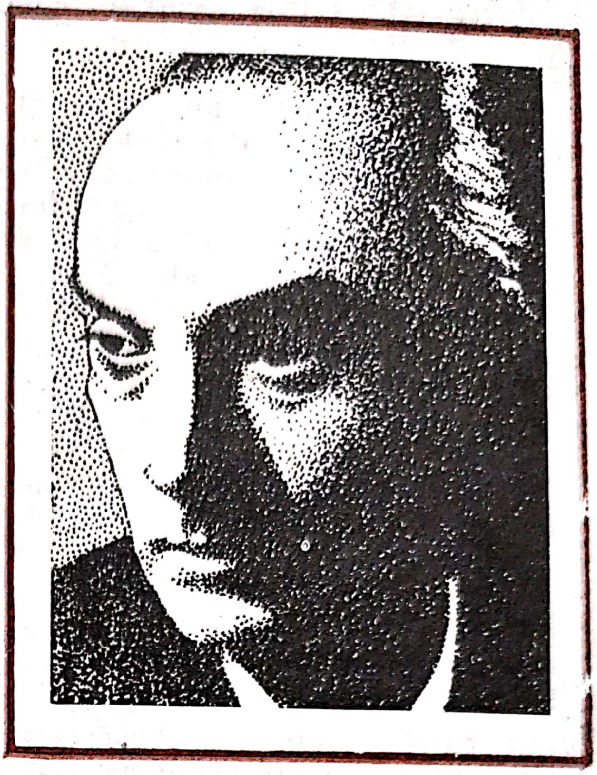
„... critica, aşa cum o înţelegea Lovinescu şi cum va fi practicată ea de criticii de după el, este o creaţie a secolului al XIX-lea francez. Este o critică întemeiată pe gust şi pe impresie, care nesocoteşte principile generale ale artei şi nu face să derive opera artistică din ele, ci dimpotrivă încearcă să se acomodeze cînd nu să se şi subordoneze acesteia. Este o critică derivată din stilul conversaţiei sau al formulărilor simple în atmosfera saloanelor, direct, fără pedantism. Mai toţi criticii francezi sînt nişte foarte activi foiletonişti, care scriu la gazete, pentru un public pe care nu-l privesc de foarte sus, de după meterezele unor teorii şi sisteme, ci cu care caută să stabilească o convergenţă de opinii.

Critica aceasta nu iese din imanenţa operei artistice şi nu o foloseşte doar ca pe un pretext pentru «interpretări» care ar reprezenta nişte contribuţii ţinînd de domeniul ştiinţei. Aria ei de acţiune se limitează la psihologie şi la istorie, prin care natura specifică a operei artisitce este adîncită sau pusă în relaţie pentru o mai justă definire. În punctul cel mai depărtat, aceşti critici, de loc filosofi, vorbesc de o lume a literaturii şi a ideilor, acţiunea lor fiind una de discriminare, de disociere nu de teoretizare.

Lovinescu reprezintă această linie, cu totul străină de aceea a lui Maiorescu, care a introdus în literatura noastră critica de sorginte filosofică şi germană, mai curînd incomodată atunci cînd era de făcut «apreţieri izolate» şi foarte la ea acasă cînd e vorba de a discuta sau formula principii şi generalităţi" (George, *L.s.l., II,* p. 163—164).

Scanned with OKEN Scanner

Horia Lovinescu



Dramaturgul s-a născut în 28 august 1917 la Fălticeni, a făcut studii liceale în orașul natal și universitare (Facultatea de litere și filosofie) la București, doctoratul dîndu-și-l la Iași (1946). Debutează în 1953 cu drama *Lumina de la Ulmi*, publicată în revista „Viața românească", piesă urmată (1954) de *Citadela sfărîmată*, pentru care i s-a decernat Premiul de Stat, ambele texte fiind consacrate dezagregării sociale și moral-psihologice a vechilor structuri de clasă. Creațiile acestui scriitor, afirmat încă de la debut ca un bun constructor al operei dramatice la nivelul problematicii moral-filosofice și a conflictului, se vor axa ulterior pe teme ce îi oferă, dincolo de ancorarea într-un spațiu social-istoric determinabil, posibilitatea unor autentice dezbateri de idei. Așa sînt *Moartea unui artist* (1964), meditație asupra accepției ce trebuie să se dea umanismului artei, *Petru Rareș* (1967), piesă ce dezbate responsabilitățile individului în fața istoriei și a colectivității umane din care face parte, sau *Ultima cursă* (1970), o ancorare în problematica luptei omului cu limitele sale biologice și psihice. Lipsite de un substrat realist, alte drame, dezvoltînd ficțiunea unor universuri umane posibile, au aceeași încărcătură filosofică, cuprinsă în cadrele artisticului. Din această categorie fac parte *Paradisul* (1968), utopie negativă a existenței dominate de raționalismul mașinist, (1968), imagine a extincției sau/ și a posibilei purificări a omenirii trecută prin dezastrul atomic, etc. Horia Lovinescu este director al teatrului *Nottara* și vicepreședinte al Pen-clubului român.

Horia Lovinescu

Dramaturgul s-a născut în 28 august 1917 la Fălticeni, a făcut studii liceale în oraşul natal şi universitare (Facultatea de litere şi filosofie) la Bucureşti, doctoratul dîndu-şi-l la Iaşi (1946). Debutează în 1953 cu drama *Lumina de la Ulmi*, publicată în revista „Viaţa românească", piesă urmată (1954) de *Citadela sfărîmată*, pentru care i s-a decernat Premiul de Stat, ambele texte fiind consacrate dezagregării sociale şi moral-psihologice a vechilor structuri de clasă. Creaţiile acestui scriitor, afirmat încă de la debut ca un bun constructor al operei dramatice la nivelul problematicii moral-filosofice şi a conflictului, se vor axa ulterior pe teme ce îi oferă, dincolo de ancorarea într-un spaţiu social-istoric determinabil, posibilitatea unor autentice dezbateri de idei. Aşa sînt *Moartea unui artist* (1964), meditaţie asupra accepţiei ce trebuie să se dea umanismului artei, *Petru Rareş* (1967), piesă ce dezbate responsabilităţile individului în faţa istoriei şi a colectivităţii umane din care face parte, sau *Ultima cursă* (1970), o ancorare în problematica luptei omului cu limitele sale biologice şi psihice. Lipsite de un substrat realist, alte drame, dezvoltînd ficţiunea unor universuri umane posibile, au aceeaşi încărcătură filosofică, cuprinsă în cadrele artisticului. Din această categorie fac parte *Paradisul* (1968), utopie negativă a existenţei dominate de raţionalismul maşinist, (1968), imagine a extincţiei sau/ şi a posibilei purificări a omenirii trecută prin dezastrul atomic, etc. Horia Lovinescu este director al teatrului *Nottara* şi vicepreşedinte al Pen-clubului român.

Scanned with OKEN Scanner

„De la început s-au putut remarca în dramaturgia lui Horia Lovinescu două formule deosebite (mai mult: opuse): una realistă, tradiţională; alta, simbolică, modernă. *Citadela sfărîmată* inaugura prima serie, *Hanul de la răscruce* pe cea de a doua. O dramă de familie, aşadar, cu acţiunea localizată şi datată ca într-un roman de eopcă, în care se ciocnesc personaje îmbrăcate în haine de epocă; o dramă de idei, pe de altă parte, în care personajele, locul, decorul, totul este convenţional, menit a sugera generalitatea. Între cele două formule există, nici vorbă, în decursul anilor, o anumită colaborare: mai exact, orice piesă a lui Horia Lovinescu este de aspect intelectual, presupune un conflict ideologic, chiar dacă nu orice piesă a lui se reduce, dramaturgic, la această esenţă. *Citadela sfărîmată* nu e numai melodrama burgheză, socială şi psihologică, de care am vorbit: încă de la atitlu se observă intenţia de a vedea în familia ce se dezagregă simbolul unei întregi lumi. Adevărata înclinaţie a dramaturgului fiind aceea spre un teatru politic în forme moderne, spre alegorie, simbol, livresc, ea a cedat uneori în favoarea unor formule mai comode şi mai superficiale de teatru verosimil, încărcat de detalii exterioare. N-am să ascund că prefer *Surorilor Boga,* puternica piesă istorică *Petru Rareş,* iar *Febrelor* basmul dramatic *Omul care şi-a pierdut omenia.*

Din formula teatrului de idei s-au născut şi satirele politice ale lui Horia Lovinescu: *Paradisul* şi *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă.* La originea lor este mereu *Hanul de la răscruce.* Toate vizează, într-un mod dramaturgic personal, asemănător poate cu al lui Friedrich Dürrenmatt şi Günter Grass, degradarea societăţii moderne într-o lume de roboţi monstruoşi: sînt satire ale tehnocraţiei şi ale birocraţiei, ale dezumanizării şi violenţei. (...)

Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă e şi ea o apocalipsă tragi-comică; după un posibil dezastru atomic, planeta se regăseşte ca la biblicele ei începuturi: Adam, Abel, Cain. Sfîrşitul lumii coincide parţial cu începutul ei. Paradisul din care întîiul cuplu uman a fost izgonit poate fi de adata aceasta interpretat ca fiind însăşi lumea umană pulverizată de bomba atomică (de care amintea şi Dürenmatt). Un deşert de cenuşă, înaintînd zi de zi spre ultima aşezare umană — iată tot ce a rămas. Tatăl, Adamul biblic, care acum nu mai are nici măcar nume (fiindcă numele lui simbolizînd începutul ar fi cu totul nepotrivit în această *Fin de Partie),* este un bătrîn detracat, libidinos şi jalnic, un măscărici abject. Abel, fiul cel bun, este idealistul, «fericitul», care a rezistat tuturor cataclismelor neatins (ce sămînţă are idealismul acesta!), senin şi inperturbabil, găsind încă în reveriile lui nocturne puterea de a-şi imagina paradisul. Cain, fiul cel rău, întors de pe fronturile africane unde s-a bătut ca mercenar, cinic, dezgustat, nepăsător, are, în spaima lui de moarte şi în plictiseala ce-l mănîncă, numai viziuni infernale. Eva lipseşte: prima femeie din lume a murit. În locul ei, Ana, iubită de Abel, dar posedată de Cain, Ana asigură continuitatea. În deşertul de cenuşă, după ce tatăl se spînzură (dar nu înainte de a juca şi rolul — tot o bufonadă: — lui Isus pe cruce), după ce Abel piere împuşcat de Cain, după ce Cain însuşi pleacă, rămîne Ana cu burta la gură: «Doamne, cine se zbate în pîntecele meu?» Ultima replică a aces-

Scanned with OKEN Scanner

tei apocalipse bufone ar putea fi şi cea dintîi a unei piese despre renaşterea omului". (Manolescu, Nicolae *Apocalipsa bufonă* în Lovinescu Horia, *Teatru,* I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 145—147).

Despre cădere

„Indiferent de problematică, sens, alcătuire compoziţională şi cadru, teatrul lui Horia Lovinescu se opreşte cu insistenţă asupra unor momente de surpare, de cădere, de prăbuşire a unei structuri ce pînă atunci părea să reziste tuturor încercărilor.

Pretutindeni în acest teatru se *sfărîmă citadele,* se destramă o formă de existenţă, se dezagregă o personalitate: în piesa al cărei titlu conţine, definită memorabil, însăşi tema fundamentală a dramaturgului, în aproape indecenta, prin cruzime, *Autobiografie,* unde un personaj aflat «la fund» îşi dezvăluie, cu o fioroasă lipsă de menajamente, căderea în mediocritate şi platitudine, în apocaliptica parabolă despre *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă,* în *Ultima cursă,* unde meditaţia despre un sfîrşit de carieră este abil travestită într-o vestimentaţie realist-mondenă, mediul sportiv îngăduind, se pare, graţie aspectului său exterior de lume virilă şi sănătoasă, o expresie mai brutală şi mai directă, în *Moartea unui artist,* în viziunea amară a unei lumi robotizate născute dintr-o idee demenţială din *Paradisul,* în puternica, zguduitoarea evocare a jocului puterii şi al destinului din *Petru Rareş sau Locţiitorul*". (Iorgulescu, *C.a.* p. 144—145).

Creaţie şi reevaluare

„Aproape fără excepţie eroii săi — tipologic vorbind, *creatori* — se află în momente de acută nelinişte, încercînd să-şi evalueze critic activitatea, cheltuirea existenţială socialmente utilă pînă în acel moment, al declanşării crizei, întotdeauna de pe pragul înalt din faţa perspectivei crepusculare a vieţii.

«Eu sînt ca vedetă un om aproape sfîrşit — spune Sergiu din *Ultima cursă* — Am îmbătrînit (...) meseriile noastre spectaculoase şi pline de satisfacţii sînt făcute din renunţări (...) N-am fost în viaţa mea leneş.E frica omului lucid de a nu putea răspunde tocmai încrederii care i s-a acordat. Şi nici cuvîntul frică nu e potrivit, e vorba de *conştiinţa* clară a neputinţei de a face faţă unei sarcini. Şi atunci te întreb ce e mai etic (...) să minţi sau să spui adevărul? (...) Crezi că mi-a fost uşor să ajung aici, crezi că orgoiul meu şi simţul meu de răspundere n-au suferit, crezi că n-am trecut prin adevărate crize de disperare? (...) Am cîştigat o mare experienţă. Trebuie să te depăşeşti mereu. Asta-i o cursă care nu încetează toată viaţa. Cînd ai eşecuri şi chiar dezastre semnul bărbăţiei este să treci peste ele. Dar şi mai important e ca atunci cînd ai succese şi satisfacţii să poţi re-

Scanned with OKEN Scanner

nunţa la ele». Iar Cristina, meditînd asupra acestor confesiuni punctează sensul profund al crizei prin care marele campion de atletism trece: «O personalitate nu se poate defini. Se impune şi o simţi. De fapt m-am întrebat deseori dacă pentru tine recordul e important sau efortul de a te depăşi...»

Acelaşi sens al căutărilor îl găsim şi la Manole Crudu în *Moartea unui artist*, sculptorul a cărui celebritate făcuse înconjurul lumii, şi care ajuns la acest apogeu se simte altfel responsabil în faţa propriului destin: «Îţi aduci aminte de gravura lui Goya — îl întreabă acesta pe fiul său, şi el sculptor — *Somnul raţiunii zămisleşte monştri?* Nu aţîţa monştri, Vlad! VLAD *(e uluit, auzindu-l vorbind aşa. Foarte interesat):* Dar dumneata nu crezi în ei, tată. Nu-i aşa? MANOLE *(îl priveşte, apoi zîmbeşte):* De ce mă iscodeşti, ce urmăreşti? VLAD: Spune, tată! MANOLE: Ei da, eu nu vreau să dorm! Şi asta a fost totdeauna aspiraţia ultimă a artei mele: să fie trează. N-am sculptat niciodată larve şi monştri. Sînt om. Şi pentru mine, omul e liber şi puternic. *(Cu o sfidare în care străbate şi o notă de disperare).* Liber şi puternic! VLAD: Aştept un răspuns viu, şi dumneata îmi ţii o piedică. MANOLE: Pur şi simplu, cred în demnitatea umană şi ştiu că, în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, unica soluţie pentru om e de a rămîne cu înverşunare fidel lui însuşi, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului şi de a cîştiga teren pentru ordinea lui umană. *(Îşi reia respiraţia şi continuă, calm)* Viaţa merită să fie iubită tocmai pentru că ea ne-a făcut oameni, şi nu pietre sau şacali.»

A trăi deci viaţa, conştient de măsura valorii tale, căutînd a te realiza cît mai deplin în această existenţă, implicîndu-te definitiv în măsura ei. Asupra acestei chestiuni meditează în momentele lor de criză — o criză de dezvoltare — toţi eroii lui Horia Lovinescu". (Cubleşan, T., p. 157—159).

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Macedonski

Al treilea copil al ofiţerului Alexandru D. Macedonski (în timpul domniei lui Al. I. Cuza, general şi ministru de război) şi al Mariei (n. Pîrîianu) s-a născut la 14 martie 1854 în Bucureşti; a murit la 24 septembrie 1920 în acelaşi oraş. Poet, prozator, dramaturg şi ziarist. Studii liceale la Craiova, neterminate, continuate în străinătate (Austria, Italia, Elveţia) şi la Bucureşti. Debutează în „Telegraful român" (1870) cu poezia *Dorinţa poetului*, editorial cu placheta *Prima verba* (1872). Campania antidinastică în „Oltul" (1873), gazetă scoasă de poet, şi „Telegraful" (1875) îi aduce arestarea şi detenţia trei luni la Văcăreşti (1875). Contribuie la apariţia publicaţiilor „Revista Junimei", „Stindardul", „Vestea", „Dunărea", editînd în 1880 „Tatata", ziar satiric, şi „Literatorul", revistă antijunimistă (apărută cu întreruperi şi schimbări de titlu pînă în 1919), constituind şi un cenaclu. Alte publicaţii întemeiate: „Stindardul ţării" (1889), „Straja ţării" (1890), „Lumina" (1894), „Liga ortodoxă" (1896), „Liga conservatoare" (1905), „Le Beau Danube Bleu" (1905). Epigrama la adresa lui Eminescu (1883) îi aduce oprobiul publicului şi consecinţe grave pentru operă. În Franţa (1884), încearcă să se impună ca poet de limba franceză, frecventînd mediile literare şi publicînd versuri în „L' Elan littéraire" (Liège) ori altele, colaborînd şi în 1886 la publicaţii străine („La Vallonie", „Revue du monde latin", „Revue francaise"). Ani de mari lipsuri materiale. Se alătură lui Caion în procesul împotriva lui Caragiale (1901), atacîndu-l în „Forţa morală" şi pe G. Coşbuc, prelungindu-şi astfel disgraţia. Călătorii la Paris, uneori cu şedere mai îndelungată (1910-1912). Atitudinea progermană în timpul neutralităţii şi de după război va fi o nouă sursă de neplăceri (1918); Ov. Densusianu îşi retrage propunerea ca

Scanned with OKEN Scanner

poetul să fie ales membru al Academiei. Volumele antume: *Poezii* (1892), *Excelsior* (1895), *Flori sacre* (1912), *Carte de aur* (1902), nuvele şi schiţe. În limba franceză: *Bronzes* (Paris, 1897), versuri şi *Le Calvaire de Feu* (Paris, 1906), proză poetică rescrisă în româneşte *(Thalassa,* 1925) dar publicată postum. Piesa de teatru *Moartea lui Dante Alighieri* e dublată în versiune franceză. Articolul *Poezia viitorului* („Literatorul", 1902) este primul manifest simbolist la noi. Din 1916 datează primul ciclu al *Poemei rondelurilor* apărută postum (1927). A tradus din La Fontaine, Al. Dumas, Lamartine, Goethe, Bürger, Byron, Shakespeare, Heine, E.A. Poe, Villiers de L'Isle Adam ş.a. Crezînd în poezie şi în menirea poetului, original dar inegal, cu o largă deschidere asupra noului, precursor al unor importanţi poeţi interbelici (I. Pillat, B. Fundoianu, G. Bacovia, T. Arghezi), simbolist de o nuanţă aparte şi poet tragic, „prozator estet" (T. Vianu), scriitorul este un creator de şcoală.

Ianus bifrons

„Al. Macedonski visează să schimbe poezia aşa cum alţii visează s-o scrie, şi, lui, în fond, i se întîmplă cu mult mai rar să nu fie inovator decît să nu fie poet. Starea normală a poetului este pentru Macedonski înnoirea. Şi cu toate acestea, el se pune mereu sub semnul tradiţiei, sub «înalta protecţie a marei mişcări pe care a făcut-o Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Cezar Bolliac». Ataşamentul faţă de trecut dezvăluie, dincolo de unele raţiuni polemice, sufletul vechi al lui Macedonski. (...)

Un Macedonski *este*, un altul *devine*. Primul e versificatorul anacronic în stilul lui Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac, Alecsandri şi chiar Conachi, înrudit temperamental cu Hasdeu din *Complotul Bubei.* Al doilea e simbolist, înainte de a exista simbolismul, bacovian înaintea lui Bacovia, anghelian înaintea lui Anghel, instrumentalist sau parnasian. Primul e satiric, umanitarist, declamator, iubitor de toate temele prozaice ale poeziei sociale de la 1848; al doilea e muzical şi sugestiv, în stare de viziuni paradisiace, dar şi infernale, trecînd de la chinezeria delicată la imaginaţia somptuoasă. Primul foloseşte poezia pentru a se elibera de sarcasme, de venin, de ură sau de iubire, al doilea refuză poeziei orice alt scop decît frumuseţea ei formală. Romantismul retoric al *Nopţilor* se purifică în estetismul *Rondelurilor*" (Manolescu, *M.p.*, p. 7—8).

Felurimea inspiraţiei

„În impresia generală, cu care rămînem după ce i-am străbătut opera poetică, stăpîneşte felurimea inspiraţiei. Observînd lucrurile mai de aproape, sîntem însă nevoiţi să revenim asupra termenului de «felurime», deoarece toţi marii poeţi dispun de o lume întreagă de forme şi nuanţe, ceea ce nu-i împiedică să apară cercetătorilor sub aspectul unificat al operei oricît de variate. Unde se află centrul, adică nucleul iradiant al poeziei

poetul să fie ales membru al Academiei. Volumele antume: *Poezii* (1892), *Excelsior* (1895), *Flori sacre* (1912), *Carte de aur* (1902), nuvele şi schiţe. În limba franceză: *Bronzes* (Paris, 1897), versuri şi *Le Calvaire de Feu* (Paris, 1906), proză poetică rescrisă în româneşte (*Thalassa*, 1925) dar publicată postum. Piesa de teatru *Moartea lui Dante Alighieri* e dublată în versiune franceză. Articolul *Poezia viitorului* („Literatorul", 1902) este primul manifest simbolist la noi. Din 1916 datează primul ciclu al *Poemei rondelurilor* apărută postum (1927). A tradus din La Fontaine, Al. Dumas, Lamartine, Goethe, Bürger, Byron, Shakespeare, Heine, E.A. Poe, Villiers de L'Isle Adam ş.a. Crezînd în poezie şi în menirea poetului, original dar inegal, cu o largă deschidere asupra noului, precursor al unor importanţi poeţi interbelici (I. Pillat, B. Fundoianu, G. Bacovia, T. Arghezi), simbolist de o nuanţă aparte şi poet tragic, „prozator estet" (T. Vianu), scriitorul este un creator de şcoală.

Ianus bifrons

„Al. Macedonski visează să schimbe poezia aşa cum alţii visează s-o scrie, şi, lui, în fond, i se întîmplă cu mult mai rar să nu fie inovator decît să nu fie poet. Starea normală a poetului este pentru Macedonski înnoirea. Şi cu toate acestea, el se pune mereu sub semnul tradiţiei, sub «înalta protecţie a marei mişcări pe care a făcut-o Heliade, Alecsandri, Bolintineanu, Cezar Bolliac». Ataşamentul faţă de trecut dezvăluie, dincolo de unele raţiuni polemice, sufletul vechi al lui Macedonski. (...)

Un Macedonski *este*, un altul *devine*. Primul e versificatorul anacronic în stilul lui Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac, Alecsandri şi chiar Conachi, înrudit temperamental cu Hasdeu din *Complotul Bubei*. Al doilea e simbolist, înainte de a exista simbolismul, bacovian înaintea lui Bacovia, anghelian înaintea lui Anghel, instrumentalist sau parnasian. Primul e satiric, umanitarist, declamator, iubitor de toate temele prozaice ale poeziei sociale de la 1848; al doilea e muzical şi sugestiv, în stare de viziuni paradisiace, dar şi infernale, trecînd de la chinezeria delicată la imaginaţia somptuoasă. Primul foloseşte poezia pentru a se elibera de sarcasme, de venin, de ură sau de iubire, al doilea refuză poeziei orice alt scop decît frumuseţea ei formală. Romantismul retoric al *Nopţilor* se purifică în estetismul *Rondelurilor*" (Manolescu, *M.p.*, p. 7—8).

Felurimea inspiraţiei

„În impresia generală, cu care rămînem după ce i-am străbătut opera poetică, stăpîneşte felurimea inspiraţiei. Observînd lucrurile mai de aproape, sîntem însă nevoiţi să revenim asupra termenului de «felurime», deoarece toţi marii poeţi dispun de o lume întreagă de forme şi nuanţe, ceea ce nu-i împiedică să apară cercetătorilor sub aspectul unificat al operei oricît de variate. Unde se află centrul, adică nucleul iradiant al poeziei

lui Macedonski? În neputința de a indica unitatea distinctă a modului macedonskian, descoperim cuvîntul mai propriu, după care această inspirație ne apare ca divergentă. Un romantism de tip byronian, care naște semeția și satanismul, un altul lamartinian înălțîndu-se ca aburii dimineții din peisajul, unul apropiat de al lui Hugo, grandilocvent și filozofant, iar altul mai reținut, pictural, îndeosebi și exotic în felul lui Gautier, în sfîrșit un romantism aproape sintetic e silit să conviețuiască, în impresia cititorului, destul de contrazicător cu formalismul parnasian al unui Hérédia și D' Annunzio, cu entuziasmul instrumentalist al lui Ghil, cu tendința modernilor la noutatea ostensibilă și în general cu mai toate caracterele istorice ale poeziei. Dimensiunea vieții lui Macedonski este, pe un alt plan, însăși diseminarea operei lui. (...)

Printre atît de felurite forme ce a experimentat, poetul mînuie, de asemenea, cu desăvîrșită îndemînare, simbolul clasic. *Vasul, Bătrîna stîncă, Vaporul morții* (în ultimul evocîndu-ni-se parcă un anume episod din odiseea lui *Gordon Pym* de Poe) și *Noaptea de decembrie* sînt momentele de fericit echilibru ale cunoscutei sale arte formale cu lirismul eruptiv, semnificația poetică luminînd peste înțelesurile adînci. Cui nu se vor impune apoi marile evocări din *Castelul* și *Ospățul lui Pentaur,* aceasta putînd fi socotită ca *Egipetul* lui Macedonski, numeroasele reușite de «orfevru» din *Rondeluri,* care nu sînt cu nimic mai prejos decît ale lui Banville și Tristan Corbière și atîtea altele încă, formînd adevărate grupuri stilistice distincte?" (Cioculescu — Streinu — Vianu, *I.l.r.m.*, p. 325—326).

Un poet tragic

„Dar cea mai profundă vibrație a lucidității macedonskiene este aceea a eului contradictoriu, sfîșiat între cele două planuri, ideal și real, etern și temporal, spiritual și trupesc (...), antagonism tradus într-o poezie fundamental tragică, unică în acest sens în literatura noastră. Tema, absolut consubstanțială conștiinței lui Macedonski, atinge dezăvîrșirea doar în cîteva poezii. Însă magistrale, de o ținută atît de înaltă și de revelatoare, încît ele dau sens și prestigiu unei întregi opere, care trebuie privită și investigată de sus, de pe piscuri, și nu din mlaștini. Ridicat la mari altitudini, poetul devine de o eminentă gravitate confensională și claritate a introspecției. El se contemplă și se definește cu o desăvîrșită obiectivitate, pe deplin edificat asupra condiției sale tragice: iluzioniste, poetice și în același timp iremediabil umane. Toată tensiunea existențială și poetică a creației lui Macedonski aici stă. În această insolubilă dilemă interioară, de mari dimensiuni, cu mult deasupra imaginii convenționale, piate, care mai circulă încă prin unele «studii» literare. Adevăratul Macedonski este un poet de esență tragică, tras ireconciliabil în sensuri opuse cu atîta violență încît opera sa — uneori — nu mai poate să se adune, împrăștiată în cele patru vînturi. De aici și inegalitățile, contradicțiile flagrante, discontinuitățile, care derutează și dau pe alocuri impresia că avem de-a face cu mai mulți Macedonski, fatal străini unul de altul. Însă, ori de cîte ori poetul

se concentrează asupra sa însăşi, renunţă la reacţiunile accidentale, neesenţiale, la experienţe şi vanităţi literare, rezultatele sînt admirabile, fără corespondenţe româneşti posibile. Căci nici un al poet al nostru n-a surprins şi exprimat cu mai multă putere de cristalizare tragicul alungării din umanitate prin iluzie, regretul de a fi părăsit prin himeră fiinţa umană. Şi, în acelaşi timp, durerea paradoxală de a nu putea realiza nici transfigurarea totală, definitivă, exaltat şi totodată prăbuşit sub fascinarea mirajului şi a corporalităţii terestre." (Marino, *O.*, p. 492—493).

Cultul energiei vitale

„Omul cu voinţă forte, dar veleitară, predestina pe artist să resimtă mai puternic şi viaţa, şi trădările ei. Durerea de a trăi a poetului nostru nu este sentimentul unui suflet plăpînd şi minor, ci al unei naturi energetice şi robuste. De aceea durerea nu provoacă plîngeri în surdină, ci, protesteare şi acuzaţie, hohotul rîsului amar şi întîrzierea temerară şi sfidătoare printre imaginile morţii şi ale descompunerii.

Urmînd acelaşi drum, drumul său propriu, ajunge Macedonski la cultul fervent al energiei vitale. (...) Una din primele manifestări ale energetismului lui Macedonski este cultul virilităţii. Viaţa, aşa cum ea triumfă în afirmaţia ei virilă, alcătuieşte de mai multe ori obiectul fervoarei lirice a poetului. Pe largile galerii ale operei străjuiesc statui plastice de tineri, înălţate pe nişte socluri consacrate vieţii şi puterii. Închinătorul energiei vitale ştie să recunoască în univers principiul forţei şi al creaţiei, al întrepidităţii şi rebeliunii. Acest principiu este îngerul răzvrătit, Satan, căruia îi adresează un imn. (...).

Din aceeaşi atitudine de afirmare a vieţii se dezvoltă senzualitatea în lirica lui Macedonski. Există, firește, printre aspectele acesteia o senzualitate aliată cu satanismul în poezii ca *În atelier.* Dar afară de cazul acestora senzualitatea din bucăţi ca *Faun* sau *Stepa* este manifestarea unei senzualităţiii elementare, care dispreţuieşte iluzia şi se recunoaşte ca atare. Iubirea este în poezia lui Macedonski un act de brutalitate şi o victorie, o siluire în care masculul adaugă plăcerii simţurilor voluptatea triumfului." (Vianu, *O.*, II, p. 529—530).

Extazul

„Macedonski a ajuns în ocazii rare la starea de seninătate, cînd contemplaţia îl îndepărtează de zgura tumultului existenţial. Atunci poetul pluteşte într-o evaziune extatică, depăşindu-şi haina fenomenală şi poposind în «perihelia» sufletului purificat:

„Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată;/Şi pe cînd rămîne corpul sub destinul cunoscut,/Peste sufletu-n urcare este greu ca să mai poată/Să apese-amărăciunea din prezent sau din trecut, — /Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată./Oh! lăsaţi pe oricare suflet în a lui perihelie,

/Fericiți-l cînd pămîntul pentru dînsul a murit./Prosternați-vă cînd aripi, mai presus de vijelie/Îl răpesc în adîncimea unui vis nețărmurit, — /Oh! lăsați pe oricare suflet în a lui perihelie» (Perihelie).

Parcă poetul s-ar fi desprins de trup și ar zbura diafan, urmînd căile de metempsihoză ale sufletului. Elanurile spre spiritualizarea completă îi dau lui Macendonski ocazia descărcărilor lirice celor mai profunde. Fantastul iluzionat cu o lume de virginități angelice se complace în ambiguitatea ficțională și depășește contingentul, platitudinea realității înconjurătoare. Gestul său vrea să ivească ecouri siderale" (Mincu, *C.*, I, p. 64—65).

O conștiință estetică și intelectuală

„Ca în întreaga figurație literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptivă și narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul și altele care, deschizînd drumuri noi și mult cutreierate de la dînsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneț precursor. Prin seria bucăților pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur,* sub titlul special *Năluci din vechime,* Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încît din acest punct de vedere numele său poate fi asociat cu al înaintașilor Costache Negruzzi și Nicolae Filimon. Pe de altă parte, însă și mai cu seamă în producția lui ulterioară, ne întîmpină un scriitor modernist, o conștiință estetică și intelectuală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteori se îmbină în configurații pur decorative și în imagini artificioase, chiar atunci cînd ele sînt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul sau recurge la formații lexicale noi, pe care gustul estetic nu le pooate totodeauna ratifica" (Vianu, *A.p.r.*, II, p. 65—66).

Scanned with OKEN Scanner

Titu Maiorescu

Fiul dascălului ardelean Ioan Maiorescu, revoluționar și autor al unor scrieri istorice și lingvistice, înrudit după mamă cu Petru Maior și Timotei Cipariu, și al Mariei, sora lui Ioan Popazu, remarcabil orator, întemeietorul Gimnaziului român din Brașov și viitor episcop, s-a născut în Craiova la 15 februarie 1840 și a murit în București, la 1 iulie 1917. Filozof, estetician și critic literar, primul de vocație din cultura română. Studiile la Craiova, Brașov și Viena, la Academia Theresiană (1851—1858). Facultatea de filozofie la Berlin și Giessen, doctoratul în 1859. În 1860 dobîndește licența în litere și filozofie la Sorbona, doctoratul cu *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form (Ceva filozofie pe înțelesul tuturor)*, obținînd și titlul de licențiat în drept (1861). Întors în țară, ține conferințe, este supleant la Tribunalul de Ilfov, avansat procuror. Din toamna lui 1862 este numit profesor la Universitatea din Iași, din 1863 rector și director al Școlii narmale „Vasile Lupu". Cu alți tineri întorși din străinătate (P.P. Carp, I. Negruzzi, V. Pogor, Th. Rosetti) inițiază o serie de „prelecțiuni populare" care vor forma o tradiție, marcînd și începutul societății „Junimea", dispunînd din 1867 și de o publicație, „Convorbiri literare". Profesează din 1866 și avocatura în baroul ieșean. Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice (1874—1876, 1888—1889, 1890—1891), ministru de justiție (1900—1901), de externe (1910, 1912) și prim-ministru (1912—1913). Membru al societății Academice Române în 1867, demisionează peste un an din cauza orientării latiniste a majorității, revine în 1879. Profesor de logică al Universității din București (1884—1909) și rector (1892—1897). Conferința *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* (1861, text rezumativ în „Die Gedanke") dezvăluie, alături de prima încercare filozofică, orientarea estetică a viitorului critic,

Scanned with OKEN Scanner

mai cu seamă Hegel şi J.Fr. Herbart *(O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)* şi, mai tîrziu, Kant, Aug. Comte, H. Spencer, A. Schopenhauer. După soluţionarea problemelor ortografice *(Despre scrierea limbii române,* 1866), urmăreşte închegarea unei concepţii estetice unitare, argumentat susţinute în *(Despre poezia română,* 1867; *Comediile d-lui I.L. Caragiale,* 1885; *Eminescu şi poeziile lui,* 1889. Activitatea critică, desfăşurată îndeosebi în primele două decenii (1867—1886) declanşează campanii polemice: *O cercetare critică..., În contra direcţiei de astăzi* (1868), *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1871—1872), *Beţia de cuvinte la „Revista contimporană", Răspunsurile „Revistei contimporane"* (1873), *Poeţi şi critici* (1886) fiind alte titluri importante. Primul atac are loc după apariţia articolului *Dreptul public al românilor şi şcoala Bărnuţiu* (1867—1868, inclus în volume sub titlul *Contra şcoalei Bărnuţiu),* culminînd cu polemica dusă cu Gherea, disputa lor stînd la temelia criticii române moderne. Este primul critic care a subliniat valoarea operei lui Eminescu şi Caragiale şi a atras atenţia asupra lui Goga, Sadoveanu şi I.Al. Brătescu-Voineşti. Jurnalul intim constituit din *Însemnări zilnice* notate din 1855 şi publicat postum este considerat printre cele mai interesante scrieri de gen din literatura română. Cîteva încercări literare datează din anii adolescenţei (poezie şi teatru în limba germană). A tradus, printre alţii, din Jean Paul, Dickens, Bret Harte, Ibsen, H.S. Greth, Schopenhauer.

Vocaţia începuturilor

„Maiorescu are în toate vocaţia începutului: la Institutul Preparandal, la Universitate, în Parlament. Este şi spiritul în care va scrie *Criticele:* propunînd principiile ortografiei, ale poeziei, ale criticii literare, ale dreptului, ale culturii. Nu numai lingvist, sau critic, sau filosof: obiectul lui e toată Cultura. Nu numai în teorie, dar şi în practică. Formele nu corespund Fondului, constată Maiorescu: trebuie distruse şi recreate. Aşa se naşte ideea «formelor fără fond», expresia cea mai cuprinzătoare, în acest plan, a aspiraţiei spre creaţia absolută de care este animat Maiorescu. El n-a renunţat la poezie, la filozofie originală, pentru o modestă activitate culturală: a renunţat la o compune poezii spre a putea descoperi Poezia, la a scrie cărţi spre a putea crea Cultura. (...)
Maiorescu a scris puţin: scopul lui a fost de a anunţa elementele — apa, aerul, focul pămîntul — din care se naşte lumea. El n-a făcut critică (poezie, filozofie), în înţelesul nostru, de astăzi: a creat critica". (Manolescu, *C.,* p. 13—14)

Demersul critic

„În finalul articolului *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885) citim: «în materie de gust literar discuţia e totdeauna grea, şi tocmai în faţa acestei

Scanned with OKEN Scanner

greutăţi am trebuit să ne mărginim la *simpla tragere a liniei de hotar* (s.n.) între ceea ce este artă şi se poate cere de la artă şi între ce nu este artă şi nu i se poate cere. *Odată hotarul aşezat* (s.n.) nu mai încape îndoială că se pot face multe deosebiri şi înlăuntrul terenului artei; *numai să se recunoască mai întîi că ne aflăm pe teren de artă».* (s.n.)

Dacă admitem ideea că în orice critică este prefigurat şi un sistem de lectură critică putem spune atunci că scenariul spiritului maiorescian este exprimat sub o formă concentrată în fazele de mai sus: obsesia, întîi, a vidului, conştiinţa, apoi, a dificultăţilor şi limitarea programatică a criticii la un act prospectiv: *a trage linia de hotar între ceea ce este şi ce nu este artă,* între ce se cere şi ce nu se poate cere de la artă. Maiorescu nu exclude posibilitatea de a disocia şi în interiorul operei, dar, odată hotarul fixat, el nu simte impulsul să treacă *dincolo,* înlăuntrul terenului artei. Critica maioresciană rămîne, în esenţă, o critică de identificare a operei în plan estetic general. (...)

A limita neadevărul şi a pune peste tot bazele adevărului rămîne preocuparea esenţială a criticului. Toată logica (imaginaţia) lui se învîrte în jurul acestui cuplu de noţiuni. Imaginaţia este, în sens literar săracă, cîteva analogii, o comparaţie dezvoltată, doar atît într-un articol. Demonstraţia se menţine la nivelul limbajului noţional şi, pe calea speculaţiei, tinde să ajungă la adevăr. Însă ca să se apropie de adevăr, critica maioresciană trebuie să treacă prin teritoriul neadevărurilor. Această realitate determină tipul de apropiere de operă, ritmul şi strategia critică a lui Maiorescu. Ritm incisiv, penetraţie directă în problemă, desfăşurare progresivă de forţe. Energia criticii maioresciene se consumă în cea mai mare parte în acest spaţiu larg (spaţiul mistificaţiei, spaţiul «imputărilor nechibzuite») care înconjoară spaţiul mai restrîns al operei (al adevărului).

Este firesc ca în creaţia critică maioresciană să apară o mitologie cu precădere negativă, opera unei inteligenţe ironice. În *Beţia de cuvinte* şi celelalte studii de patologie literară dăm peste monştrii ignoranţei, fantasmagoriile gîndirii leneşe, *figurile,* pe scurt, ale *neadevărului.* Aici ies la iveală puterea de invenţie a criticului şi eficacitatea metodei sale. V.A. Ureche, Grădişteanu, Marian din Ploieşti sînt eroii lipsei de logică şi al lipsei de constrîngere în faţa evidenţei. Personaje buimăcite de vorbe, ca şi acelea din comediile lui I.L. Caragiale şi construite, ca acelea, pe unica dimensiune a ignoranţei. Este vorba însă de o ignoranţă prodigioasă, de o «slăbire manifestă a inteligenţei» care găseşte compensaţie în proliferarea formelor goale, în lărgirea vidului. (Simion, Î.a., p. 265—367)

Creaţie şi estetică

„Puţini vor găsi cuvinte mai inspirate decît el, căci puţini aşteaptă de la poezie ceea ce aşteaptă el. Poezia spune el, nu e nici instrument de acţiune politică, nici lecţie de morală, nici chiar oglindă pentru o filozofie, căci ea nu se subordonează nici politicii, nici moralei, nici filozofiei. Înseamnă aceasta că Maiorescu alungă din poezie politica, morala sau filo-

Scanned with OKEN Scanner

zofia? Nicidecum. El le refuză ca motive sau ca prezenţe *ad-hoc*, spre a le regăsi pe un plan mai înalt, unde poezia are un conţinut şi o menire *socială* cît se poate de limpezi. Această menire constă prea puţin în serviciile *ocazionale* pe care poezia le face omului; cu mult mai mult în dorinţa de a fi liber pe care poate să i-o insufle. Nu leagă pe om de destinul ei social, ci-l învaţă să lupte contra lui, nu-i dezvăluie pur şi simplu condiţia lui de om, ci-l sileşte s-o depăşească. Alţii n-au cerut poeziei decît să afirme relaţiile banale şi schimbătoare ale omului cu lumea; Maiorescu îi cere să afirme *libertatea* omului. Această pagină datează de o sută de ani:

«Era într-o seară lină de mai din anul 1871; dar în salonul unde se adunase atîta mulţime de oameni nu se observa frumuseţea naturei renăscute: pasiunile politice erau la ordinea zilei şi cu cea mai mare încordare se agitau întrebările momentului. În fundul acestei săli, atinsă încă de razele luminilor, se înălţa pe un piedestal închis o marmoră albă, frumoasă imitare a unei statui antice; şi pe cînd toţi oamenii erau cuprinşi de discuţiile lor politice, în mijlocul cuvintelor aprinse, a gesticulărilor vii şi a emoţiunii tuturor, în confuzia acestei mişcări ţintite spre un singur punct din viaţa reală — punct trecător, de o importanţă peste măsură în prezent, de o nulitate fără măsura în viitor — statuia albă, cu surîsul ei blînd, sta senină desupra haosului, forma ei trecea neatinsă peste valurile timpului; păstrată în trecut, sigură de viitor, ea îşi purta înaintea noastră cu o linişte supranaturală viaţa-i eternă» (Manolescu, *C.*, p, 214.)

Registrul polemic

„Întors din străinătate cu o cultură de o mare rotunzime (clasică, literară, filozofică, juridică), Titu Maiorescu a crezut că găseşte în ţară un mediu nepotrivit încă unei exercitări gratuite a intelectului. Într-o măsură greşea, deoarece creaţiunea ideologică este o forţă incoercibilă ce n-are nevoie de ascultători imediaţi. Putem presupune, cu foarte mult temei, că în orice împrejurare, Maiorescu ar fi rămas un om care se îmbogăţeşte din bunurile culturii celei mai înalte fără a produce un sistem propriu. Însă faptul de a se afla în mijlocul unei lumi inferioare i-a pus în valoare o însuşire excepţională: arta de a corecta şi de a admonesta. Instrumentul stilistic al acestei arte este lămurirea «pe înţelesul tuturor». (...)

Corespondentul sufletesc presupus şi ascuns al acestui limbaj, care la oricare altul ar fi pedant şi plictisitor, este sentimentul mizeriei intelectuale a adversarului. Acest sentiment sprijinit pe o valoare reală, pe o mască demnă şi pe o capacitate glacială de a-şi stăpîni impulsurile fac din Maiorescu un polemist de un talent inegalabil. Paginile criticului rămîn un izvor mereu proaspăt de plăceri subtile deşi punctul lor de plecare ar fi fost pentru oricare altul de o dezolantă ieftinătate. Nu din surprinderea inepţiei iese humorul maiorescian, ci din altitudine, din prefăcuta rece cercetare a cauzelor răului, dintr-o desfăşurare savantă de forţe, din tonul părintesc şi suficient medical. Raportul între polemist şi adversar e acela dintre o minte inaccesibilă şi un lamentabil intelect, care trebuie corijat ori admonestat, după cum e cazul". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 359—360).

Scanned with OKEN Scanner

Primatul raţiunii

„Maiorescu este logician *în* şi *în afara* logicii formale pe care o propune. Armătura logică a spiritului său intră în fundaţiile concepţiilor sale estetice, a ideilor sale despre limbă, a principiilor sale de politică culturală şi chiar a etosului său personal. Pasionatul de Logos (singura pasiune pe care acest om, care şi-a reprimat de atîtea ori orice patos, şi-a îngăduit-o), pasionatul de raţiune şi cuvînt, a înţeles ca nimeni însemnătatea cuvîntului într-o limbă literară ce prindea fiinţă, într-o cultură în formare. Bunul simţ logic prezidează la operaţiile sale filologice, ca şi în campaniile sale de ecarisaj cultural purtate, în primul rînd, tot pe tărîmul cuvîntului. Într-o perioadă a culturii noastre cînd cuvintele o luau razna, folosite anapoda, necomunicînd cu realitatea şi înşelînd conştiinţele, într-o vreme în care Caragiale a fost parcă împins că creeze comedia vorbelor, Titu Maiorescu, înţelegînd că o ordine a culturii implică o ordine a cuvîntului, flagelează beţia de cuvinte şi devine marele inchizitor al cuvîntului fără acoperire, al formei fără fond. Logicianul este filolog, atent pînă la minuţiile ortografiei, iubitorul de raţiune se dovedeşte iubitor de cuvînt, apărător al limbajului — realitate. Titu Maiorescu a fost, poate, unul dintre cei dintîi moderni care au înţeles sensul limbii, ca o casă a fiinţei, a fiinţei umane, a fiinţei unei culturi, a unei literaturi şi a fiinţei neamului". (Balotă, *E.*, p. 290—291).

Un stil de idei

„Cum Maiorescu are, între altele, şi meritul necontestat de a fi creatorul unui stil de idei, în cuprinsul timpului său şi în limita unor concepte noi, cărora le-a dat circulaţie prin felul de a cugeta asupra multor probleme, e de la sine înţeles că el este şi unul din cei mai buni scriitori pe care i-am avut şi-i avem încă în domeniul ideilor. Cînd ne mîndrim astăzi de a fi descoperit mai toate izvoarele lui din estetică, din politică etc., şi cînd am ajuns la concluzia că Maiorescu n-a fost un gînditor «original», ci un excelent spirit de aplicaţie al gîndirii altora în cultura română, să nu uităm totuşi că meritul de a fi dat expresie românească unor idei străine, care trebuiau să fie asimilate şi la noi, este de o importanţă covîrşitoare.

Generaţia de la 1848 se mişca foarte anevoios între idei (şi asta mai ales politice), scriind cînd nesigur în expresie, cînd în felul lui Heliade, adică simulînd ideea prin cuvinte preţioase, cu rare excepţiuni, ca de pildă la un Ion Ghica, a cărui opera de popularizare, în materie de economie politică, îşi are titlul ei de merit — ne mai putem adresa astăzi prozatorilor de idei ai generaţiei eroice. Iar un Hasdeu, cu toată marea lui erudiţie şi cu toată neştiuta lui curiozitate de teorii istorice, folcloriste etc., deşi depăşeşte cu mult nivelul celor de la 48, cînd e vorba de expresie, mai ales în *Istoria criticii* şi chiar în *Magnum Etimologicum*, rezumă teorii, le discută şi emite ipoteze, nu totdeauna într-o fericită şi sigură formulare. Îm-

Scanned with OKEN Scanner

preună cu Eminescu, Titu Maiorescu rămîne şi astăzi în fruntea generaţiei lui, ca scriitor de idei, şi un model de preciziune şi fermitate, de limpezime şi logică şi de o anume căldură interioară în desfăşurarea cugetării. Că n-a fost original este de puţină însemnătate (cîţi gînditori originali avem, oare azi?); originalitatea lui stă în expresia în care a ştiut să înveşmînte, să românizeze idei de circulaţie europeană, în estetică, politică şi alte domenii". (Constantinescu, *S.*, III p. 515—516).

Între adevăr şi eroare

„Teoria lui Maiorescu asupra «formelor fără fond» este şubredă în însuşi fundamentul ei, învederează o apreciere eronată a structurii societăţii româneşti. Modul de organizare, burghez, concretizat în instituţii caracteristice, concorda în mare cu stadiul de dezvoltare a societăţii, definit prin creşterea continuă a ponderei relaţiilor capitaliste. Însă în diversele compartimente ale suprastructurii, decalajul dintre aparenţă şi realitate, formă şi conţinut era izbitor. Maiorescu denunţa anomalii reale, cînd, în studiul *În contra direcţiunii de astăzi a culturei române,* din 1868, scria: «Înainte de-a avea învăţători săteşti, am făcut şcoli prin sate, şi înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică. Înainte de a avea o cultură abundentă peste confinele şcoalelor, am făcut atenee române şi asociaţiuni de cultură şi am depreciat spiritul de societăţi literare. Înainte de a avea o umbră de activitate ştiinţifică originală, am făcut Societatea academică română»... şi aşa mai departe. (...) Într-o vreme cînd «cea mai rea poezie, proza cea mai lipsită de idei, discursul cel mai superficial» erau «primite cu laudă sau cel puţin cu indulgenţă», Titu Maiorescu acţiona în concordanţa cu interesele vitale ale culturii noastre proclamînd principiul că «mediocrităţile trebuiesc descurajate de la viaţa publică a unui popor, şi cu cît poporul este mai incult, cu atît mai mult, fiindcă tocmai atunci sînt mai primejdioase». El nu avea deloc dreptate (au recunoscut-o chiar unii dintre proprii săi discipoli) atunci cînd susţinea că «forma fără fond», în orice condiţii «nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioaă» şi cînd, mai ales, plecînd de la această premisă, conchidea: «este mai bine să nu facem o şcoală deloc decît să facem o şcoală rea; mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decît să o facem lipsită de artă frumoasă; mai bine să nu facem deloc statutele, organizarea, membrii onorari şi neonorari ai unei asociaţiuni decît să le facem fără ca spiritul propriu de asociere să se fi manifestat cu siguranţă în persoanele ce o compun...» Cum demonstrează E. Lovinescu, în *Istoria civilizaţiei române moderne,* evoluţia poate urma, şi la noi a urmat-o, legea înaintării de la formă la fond, a simulării-stimulării, formele reclamînd conţinuturi care să le corespundă". (Micu, *S.c.r.*, p. 28—29).

Scanned with OKEN Scanner

Alfred Margul-Sperber

S-a născut la Storojineț în 23 septembrie 1897 într-o familie de funcționari, s-a stins din viață în 3 ianuarie 1967 la București. Liceul, început la Cernăuți, îl absolvă în 1916 la Viena, unde se mutase la izbucnirea primului război mondial, împreună cu familia. Debutează la vîrsta de 19 ani în revista „Zenit" din Zagreb. Soldat în armata austro-ungară pe frontul din Ucraina (1916—1918). În 1919 se înscrie la facultatea de drept din Cernăuți, abandonînd studiul după cîteva luni. Ani de pelerinaj și ucenicie poetică, petrecuți la Paris și New York (1920—1924). Reîntors în România, desfășoară o bogată activitate literară și publicistică. Redactor la „Cernowitzer Morgenblatt" — „Gazeta de dimineață" din Cernăuți (1926—1933), funcționar la Burdujeni (1933—1940), meditator la București (1940—1944). Este salvat de deportarea într-un lagăr fascist datorită intervențiilor lui Ion Pillat și Eugen Lovinescu. După 23 August 1944 participă intens la clădirea noului edificiu cultural — ca scriitor traducător, editor și publicist. În 1954 i se acordă Premiul de Stat pentru excepționalele sale tălmăciri din poezia populară românească. S-a impus ca unul din cei mai importanți poeți de limba germană din țara noastră, Fascinația liricii sale — întinsă pe o perioadă de 50 de ani și inegală ca valoare — derivă din alternanța între puterea ei de adaptare și reacție la solicitările realității imediate și capacitatea de sublimare a concretului, de esențializarea arhetipală a experiențelor de viață. În poezia lui Sperber se contopesc reprezentări din diferite spații lingvistice și culturale. Traducător din Eminescu, Arghezi, Beniuc, M. Banuș, E. Frunză etc. Volume de versuri (în limba germană, selectiv): *Gleichnisse der Landschaft — Similitudini ale peisajului* (1934); *Geheimnis und Verzicht — Taină și renunțare* (1939); *Zeuge*

der Zeit — Martor al timpului (1951); *Ausblick und Rückschau — Privire spre trecut și spre viitor* (1955); *Unsterblicher August — August nemuritor* (1959); *Taten und Träume — Fapte și visuri* (1959); *Sternstunden der Liebe — Clipe siderale ale dragostei* (1963); *Aus der Vorgeschichte — Din preistorie* (1964); *Ausgewählte Gedichte — Poezii alese* (1968); *Das verzauberte Wort — Cuvîntul vrăjit* (1969); *Geheimnis und Verzicht — Taină și renunțare* (volum antologic, 1975). În traducere românească i-au apărut trei volume antologice: *Versuri alese*, 1957; *Versuri pentru tineret*, 1959; *Cele mai frumoase poezii*, 1962.

Începuturi

„Cînd tînărul de 16 ani pregătea primele poezii pentru tipar, se mișca în acea atmosferă a sfîrșitului de secol care cuprinde de un timp încoace cultura europeană. Despărțirea încărcată de melancolie, mîini obosite, desfăcîndu-se domol, plimbările sub vînturile amurgului, cînd «ultimul soare ademenește vîrfurile arborilor», amiezi vlăguite de toamnă — sînt imagini stilizate ale peisajului și sufletului (...), trăirea nemijlocită transfigurîndu-se într-o melodie molcomă, plină de visare și dor neîmplinit.

Cîtă autenticitate conțin aceste versuri și în ce măsură sînt tributare spiritului epocii, nu poate fi cîntărit aici. Fără îndoială însă, ele constituie o piatră de temelie pe care Alfred Margul-Sperber își va clădi în anii douăzeci și treizeci un univers poetic cu o arhitectură originală.

«Și cînd ne trezim din abisul visurilor,/ Sîntem abandonați fără sprijin în iadul vieții». Aceste cuvinte circumscriu experiențe trăite de Sperber în tranșeele războiului mondial dar și în deșerturile de piatră din Paris și New York. O realitate brutală, distrugătoare a demenței și a viciului, dar mai ales cea a umiliților și obiditilor, a beților, a tîrfelor și a invalizilor pătrunde în poezia lui Sperber care, prin integrarea socialului, devine o imagine a timpului și prin patosul ei umanitast-expresionist o provocare adresată epocii. Tonalitatea reținută și melodică se retrage în fața unei gesticulații agitatorice și agitate și a reprezentării epicizante. Și aceste elemente s-au îmbinat într-un fundament durabil al liricii sale". (Michael Markel, *Im Wechselspiel von Traum und Tat, Zu Alfred Margul-Sperber fünfundsiebzigstem Geburtstag — Corelația între vis și faptă. 75 de ani de la nașterea lui Alfred Margul-Sperber*, în: Die Woche, nr 360/21 septembrie 1973, p. 5).

Etapele unei evoluții

„De la o poezie interiorizată născută sub zodia neoromantismului și care poate fi așezată lîngă versurile lui Richard Dehmel și ale tinerilor

Rilke şi Hesse, Sperber evoluează spre patosul umanitarist-expresionist, cultivat bunăoară de un Franz Werfel, apropiindu-se de direcţia activistă a expresionismului german, apropiere ce s-a materializat mai ales în *Marii psalmi* ai volumului de faţă, dezvoltînd apoi o modalitate proprie de o mare profunzime şi desăvîrşită perfecţiune formală, găsindu-şi corespondenţe în lirica lui Ştefan George şi Franz Werfel. Această poezie de maturitate îi asigură lui Sperber pe merit un loc alături de Josef Weinheber şi de Johannes Robert Becher, de aceasta din urmă legîndu-l şi trecutul comun expreionist care prezintă pentru amîndoi o fază decisivă, depăşită şi parcursă însă destul de rapid". (Alfred Kittner, *Postfaţă* la: *Das verzauberte Wort. Der poetische Nachlass 1914—1965 — Cuvîntul vrăjit. Opera postumă 1914—1965,* Efitura Tineretului, Bucureşti 1969, p. 381)

Imaginea poetului la maturitate

„Al doilea volum de versuri al lui Sperber *Geheimnis und Verzicht (Taină şi renunţare)* e din 1939. Renunţarea din titlu nu trebuie luată *ad litteram.* Renunţare, aici, înseamnă scufundare în adîncul conştiinţei. Renunţarea este numai aparenţă. Sub această aparenţă sufletul poetului îşi păstrează toată vigoarea şi toată speranţa, toată încrederea. De altfel, în mai toate bucăţile acestui volum, tonul viguros, apăsat şi limpede, indică pe de-asupra vorbelor cît şi din adîncul lor, atitudinea aceasta. Un exemplu în această privinţă este chiar poezia care deschide cartea şi care e intitulată *Der Tag der Landschaft (O zi din viaţa peisajului)* (...)

Şi în volumul acesta personajul principal este peisajul, cu care poetul stă de vorbă, pe care îl cercetează în adîncime şi de care se simte legat prin afinităţile adînci. Este totuşi, între *Similitudini ale peisajului* şi *Taină şi renunţare* o deosebire. În poeziile primului volum asistăm la o captare a priveliştilor naturii în sufletul poetului, o mişcare din afara înăuntru, de absorbţie a peisajului, de asimilare a lui şi de interpretare poetică. În cel de-al doilea volum al scriitorului, mişcarea este dinăuntru în afară. Poetul se desprinde din el însuşi şi participă el acum la viaţa priveliştilor, oglindind peisajul şi nu oglindindu-se în el. Bineînţels că nu poate fi vorba de o aplicare cu stricteţă a acestei atitudini. Tendinţa generală este însă aceasta, pe cînd în volumul anterior prevala tendinţa contrară". (Alexandru Philippide, *Poezia lui Alfred Margul-Sperber,* în *Scrieri. Studii şi eseuri,* Editura Minerva, Bucureşti 1978, p. 110—111).

Un martor al timpului

„În anii care au urmat după Eliberare, Sperber se dovedeşte a fi în poezia sa, ca şi în activitatea sa publică un «martor al timpului» (...) Martorul este în acelaşi timp un vizionar. Prezentul poeziilor sale se deschide

Scanned with OKEN Scanner

asupra unui viitor întrezărit. Dealtfel, pentru Sperber condiția însăși a poetului se identifică cu aceea a «văzătorului». Într-o poezie închinată memoriei lui Hölderlin citim aceste versuri: «Fericirea văzătorului s-a preschimbat în rană!» Acțiune și vis se conjugă în lirica maturității poetului (ciclul *Taten und Träume).* Dar mai ales trăirile erotice constituie marea vînă a inspirației sale din acestă perioadă *(Sternstunden der Liebe).* Poetul se întoarce în trecutul său pe care-l explorează proiectînd imaginile unei mitologii personale *(Aus der Vorgeschichte).* În sfîrșit, experiențele și reflecțiile poetului asupra propriei sale arte sînt poematizate, devenind materie poetică în ciclul *Das verzauberte Wort.* Dacă adăugăm la acest periplu poetic, incursiunile lui Alfred Margul-Sperber în tărîmurile poeziei populare românești ca și ale poeziei universale, tălmăcirile sale artistice, vom vedea într-însul una din cele mai vii, mai amplu-cuprinzătoare conștiințe lirice ale epocii noastre". (Nicolae Balotă, *Lirica lui Alfred Margul-Sperber,* în România literară, an X, nr. 47/24 noiembrie 1977, p. 11)

Poezia senectuții

„Lirica ultimilor ani ai lui Sperber gravitează în jurul unui singur sentiment: cel al morții (...) Convertirea lui într-o componentă ideatică a universului poetic se realizează prin amalgamarea concepțiilor panteist-germane, cu învățătura hasidică, alături de unele imagini provenite din folclorul românesc. Moartea este început nou și împlinire ultimă, somn veșnic și pulverizare în materia organică, drum fără întoarcere și integrare în ritmurile cosmice (...) Iminența ei nu este tragică, ci firească, iar poezia un exercițiu întru acceptarea ei, un dialog murmurat și totodată de o rigoare prozodică desăvîrșită. În aceste poezii tîrzii Sperber se relevă ca un păstrător al unor formule poetice consacrate". (Peter Motzan, *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944 — Lirica germană din România după 1944,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 118—119).

Scanned with OKEN Scanner

Gib. I. Mihăescu

Pseudonimul prozatorului şi dramaturgului Gheorghe I. Mihăescu, născut în 23 aprilie 1894 la Drăgăşani, mort, în 19 octombrie 1935 la Bucureşti. Studii primare la Drăgăşani, secundare la Slatina şi Craiova, terminate în 1914. Facultatea de drept întreruptă din cauza războiului, licenţa în 1923. Decorat în luptele de la Mărăşeşti şi Muncel. Debut cu schiţa *Linia întîi* în revista „Luceafărul" (1919), editorial cu volumul de nuvele *La „Grandiflora"* (1928), obţinînd în acelaşi an un mare succes cu piesa *Pavilionul cu umbre* la Teatrul Naţional din Bucureşti. Redactor la ziarul „Ţara nouă" (1919—1920) şi redactor fondator (cu Cezar Petrescu şi Adrian Maniu) al revistei „Gîndirea" (1921) la Cluj. Avocat, scurtă vreme profesor la Drăgăşani, unde îşi alcătuieşte un observator, nutrind o pasiune secretă pentru astronomie. Nuvelistica din volumele *La „Grandiflora"* şi *Vedenia* (1919) descrie stări sufleteşti generate de un sentiment obsesiv într-o remarcabilă tehnică a gradării epice(*Întîmplarea, Semnele lui Dănuţ, Vedenia, La „Grandiflora", Între porţelanuri, Visul* ş.a). Cele cinci romane — *Braţul Andromedei* (1930), *Rusoaica* (1933), *Femeia de ciocolată* (1933), *Zilele şi nopţile unui student întîrziat* (1934), *Donna Alba* (1935) — sînt tot atîtea drame ale deziluziei generate de impactul dintre aspiraţia eroului anonim (Andrei Lazăr, locotenentul Ragaiac, Mihnea Băiatu, Mihai Aspru) şi mediu, proiecţii enorme, îndeobşte eroice, ale frămîntărilor sociale. Trăirea concomitentă a aventurii şi visului duce la o mişcare epică amplă cu complicaţii adînci şi obsesii reliefate tragic.

Scanned with OKEN Scanner

Realism şi halucinaţie

„Gib Mihăescu a scris mînat de frenezia propriilor fantezii, halucinat el însuşi de obsesiile personagiilor, răzbătînd eroic printre complexităţi morale, printre suflete stranii, printre chinuitoare melodii subconştiente. Şi este paradoxul şi originalitatea lui netăgăduită de a fi pus atîta vigoare, ca o sănătate care îmbolnăveşte prin excesul ei, atîta viaţă, acolo unde cutreierau moartea, nebunia şi monştrii erotici cu spectrele lor. Epica lui luminează tenebrele conştiinţei, scoţînd la suprafaţă, în contururi puternice, impulsiile inconştiente ale omului. Dacă în nuvele ca *Vedenie, Femeia de ciocolată,* sau în *La „Grandiflora"*, de fapt nişte romane schematice, fantasticul, grotescul şi senzaţionalul se-ntretaie într-o viziune chinuită, sfîşiată şi reluată, cu un fel de cruzime a imaginaţiei biciuită de spirite fantomale şi cu realism violent aplicat la jocul psihologiei subterane, în romanele care au urmat Gib Mihăescu a cîştigat în forţă epică, în preciziune psihologică, ajungînd la un fel de luciditate onirică în analiza obsesiilor erotice. Este sigur că maturitatea lui artistică îl ducea spre construcţie, spre un fel de clasificare în centrul însuşi al celor mai confuze stări sufleteşti. Stăpîn progresiv pe materialul artistic, pe automatismul instinctelor, cu deosebire cel erotic, viziunea lui epică cîştigase o intensitate luminoasă aproape completă. N-aş găsi o formulă mai potrivită spre a-i surprinde originalitatea, decît aceea de halucinaţie realistă. (...) cel mai caracteristic roman al lui Gib Mihăescu, în această privinţă, este *Rusoaica.* Aci atmosfera se creează din suflul naturii, al obsesiilor, al neprevăzutului întîmplărilor, intensă, halucinantă, apăsătoare ca o fatalitate, înlăuntrul ei magic circulă oameni realist observaţi, lucid analizaţi. Sinteza între halucinaţie şi realitate creează cele mai originale pagini din proza lui în *Rusoaica*" (Constantinescu, *S.*, IV, p.32—33).

Universul obsesiilor

„Nuvelele lui Gib Mihăescu sînt mai mult fişe clinice ale sentimentelor obsesive. Un bărbat e chinuit de ideea verificării modului cum s-ar comporta soţia sa în cazul cînd ar ataca-o tîlharii şi ar trebui să-şi apere cu preţul vieţii cinstea. Faptul se produce. Eroul are o comportare laşă, egoistă, dar, după ce scapă şi află că femeia s-a lăsat siluită, revine la sentimentul obsesiv al neîncrederii *(Întîmplarea).* Un şef de gară malaric e urmărit de gîndul superstiţios că-l paşte o nenorocire. În imaginaţia lui aprinsă de friguri, îi apare pierind singurul copil care i-a mai rămas şi pe care-l aşteaptă să sosească în vacanţă acasă. Terorizat de această viziune îşi pierde capul, încurcă semnalele şi provoacă el însuşi accidentul fatal *(Semele lui Dănuţ).* (...) Autorul urmăreşte în ele doar descripţia stărilor sufleteşti pe care le domină un sentiment chinuitor (spaima, gelozia, dorinţa de posesiune, etc.). Obiectul rămîne simpla reconstituire a cazului de psihologie obsesivă. Gib Mihăescu are pentru acest tip de literatură analitică o veritabilă vocaţie. Tensiunea nervoasă, intrarea vieţii interioare sub

Scanned with OKEN Scanner

imperiul unui singur sentiment copleşitor sînt bine sugerate, cu mijloace expresive şi o tehnică apreciabilă a gradaţiei epice. universul obsesiv ia proporţii halucinante, se impune cititorului, ţintuindu-l sub o rară putere fascinatorie. Exemplul cel mai edificator e nuvela *Troiţa;* nişte soldaţi patrulează, iarna, pe un ger cumplit; cum nu găsesc prin pustietatea din jur nimic cu ce s-ar putea încălzi, sînt siliţi să sacrifice o troiţă întîlnită pe cîmp; apoi, rătăcindu-se, văd în haita de lupi care-i înconjoară, semnul pedepsei divine pentru actul lor. Nu lipseşte din nuvelistica lui Gib Mihăescu o preocupare etică. Autorul sugerează adesea o conştiinţă a păcatului. Sub stăpînirea libido-ului, eroii săi suferă undeva, în fundul sufletului, fiindcă se simt împinşi să calce legile morale". (Crohmălniceanu, *L.r.,* II, p. 513—514).

Imaginarul psihotic

„De la îngrijorare prin teamă, la panică, Gib Mihăescu s-a folosit de întreaga gamă a anxietăţii în construirea universului său imaginar. Ceea ce provoacă anxietatea personajelor sale sînt fantasmele, nu realitatea, reprezentările imaginre ale unei situaţii conflictuale inconştiente. Conflict între planul real şi cel imaginar? Făpturile lui Gib Mihăescu nu se «descurcă» prea bine în viaţă şi, mai ales, nu-şi pot rezolva marea problemă a raporturilor cu semenii lor cei mai apropiaţi. Iubirea, căsnicia, prietenia sînt, pentru aceste personaje, surse de criză. Dar ele nu se refugiază de pe tărîmul realităţii cotidiene pe acela al închipuirii, doar pentru a scăpa de răspundere, de greul luptei, ci sînt absorbite de acest tărîm al imaginarului, invadate de propria lor închipuire ca de o forţă incoercibilă. Închipuirea lor e destinul lor. Dar acest destin, care vine în acelaşi timp de afară şi dinăuntru, înspăimîntată. Sau, mai exact, seduc şi înfricoşează totodată. Conflictul nu este, aşadar, între ceea ce personajele sînt şi ceea ce vor să fie, ori să pară, nu e obişnuita tensiune între real şi imaginar, între existenţa banală şi proiecţia ei în vis, ci între atracţia imaginarului şi repulsia imaginatului. Eroii lui Gib Mihăescu simt o apetenţă spre imaginar (de unde complacerea lor în cele închipuite de ei) şi o oroare de cele închipuite, de halucinaţiile, obsesiile, delirul lor. Ambivalenţă amintind acea baudelairiană dublă apetenţă: extaz al vieţii, oroare a vieţii. Dedublarea, tensiunea conflictuală este cea care provoacă anxietatea". (Balotă, *L.,* p.105—106).

Posedaţi de libido

„Nu este greşit a socoti majoritatea producţiilor sale literare ca dedicată sexualităţii şi dramelor ei. Pentru că nu e vorba aici de aventurile posesiunii carnale, oricît de senzaţionale, oricît de palpitante, cît e vorba de războiul acela dureros şi devorator al instinctelor sexuale, de înfrunta-

Scanned with OKEN Scanner

rea eternului Adam şi a eternei Eva, de hărţuirea, de uzura, de înfrîngerile simultane. (...)

Cu ghearele adînc înfipte în grumazi, ei se prăvălesc deodată în nisipul înroşit de sînge şi deodată expiră. Pentru că eroii lui Gib I. Mihăescu sînt damnaţii sexualităţii, pentru că deasupra capetelor lor fluturã, pocneşte şi le înconge coapsele biciul torturii sufleteşti, pentru că totul se mişcă în jurul aceleeaşi axe, a fatalităţii inevitabile. Demonizaţi ai Eryniilor sexuale, eroii d-lui Gib I.Mihăescu trăiesc o viaţă aşa de vecină cu torturile iadurilor dantesti, încît imaginea lor te urmăreşte mult în urmă după ce le-ai întîlnit prin bolgiile de cazną". (Perpessicius, *O.*, IV, p.186).

Scanned with OKEN Scanner

Ion Minulescu

Născut în Bucureşti, în familia unui negustor, la 7 ianuarie 1881, a decedat la 11 aprilie 1944, Bucureşti. Studii liceale în Piteşti şi Bucureşti, terminate în anul 1899. Perioada de formare scriitoricească o putem considera cea petrecută la Paris între 1900—1904, unde intră în contact cu mediul simbolist francez. A făcut parte din cenaclul patronat de Mihail Dragomirescu, a publicat în „Convorbirile critice" conduse de acelaşi. Este el însuşi editor de reviste simboliste, şi anume „Revista celorlalţi" (1908), „Insula" (1912), „Citiţi-mă" (1922). Funcţionar în Ministerul de Interne (1914—1919), în Ministerul Cultelor şi Artelor (1922—1940), director al Teatrului Naţional (1926). Volumul de debut, *Romanţe pentru mai tîrziu*, 1908, impune formula unui original înclinat către extravaganţă şi comportament ludic atunci cînd reconstituie temele simbolismului francez, fapt observabil şi în *De vorbă cu mine însumi*, 1913. Culegerile de versuri ce au urmat (*Strofe pentru toată lumea*, 1930; *Nu sunt ce par a fi*, 1936) scot efecte parodice din sublinierea propriei maniere anterioare. Romancier (*Roşu, galben şi albastru*, 1924; *3 şi cu Rezeda 4*; 1933) ori autor dramatic (*Manechinul sentimental*, 1926; *Amantul anonim*, 1928), cultivă o literatură a reducerii personajelor şi situaţiei la schemă, ignoră voluntar tehnica iluziei realiste. Laureat (1928) cu Premiul Societăţii Scriitorilor Români.

Mutaţia sensibilităţii poetice

„D.Minulescu trece deodată de la industria patriarhală a liricei sămănătoriste la sensibilitatea şi cadrul urban. Locul ţărăncii idilice şi al iu-

Scanned with OKEN Scanner

bitei sentimentale şi clorotice îl ia femeia fatală, melancolia eminesciană devine *spleen* baudelairian, harta României e schimbată cu harta celor cinci continente, carul cu boi şi orizontul Bărăganului e părăsit pentru corăbii, iahturi şi vapoare cu orizonturi misterioase şi exotice; mirosul prea simplu al florilor de cîmp este părăsit pentru parfumuri tari, căpiţa de fîn şi decorul naturii e un cadru incomod pentru iubire, care se va oficia de-acum în alcovuri voluptuoase, tapetate cu covoare moi şi cu tablouri moderniste: moartea însăşi nu se mai presimte în orizontul teluric al *Mioriţei,* ea fiind o abandonare în cavouri de transaltlantice şi în spaţii închide. Pentru toate aceste teme noi, importante din suprafaţa simbolismului, d. Minulescu avea nevoie de o expresie nouă; şi neologismul intră, în convoiuri bine strunite, în limba poetică, revoluţionînd-o cu aceeaşi violenţă bruscă pe care a adus-o şi-n tematică. Poezia d-lui Minulescu urmează aceeaşi linie evolutivă ca şi civilizaţia noastră materială; ea ne face să trecem de la iţari şi căciulă la haine nemţeşti şi joben, de la cămaşa cu flori, la pijama, de la ţigara răsucită cu degetele, la trabuc, de la ţuica de Văleni la lichior şi whisky. Istoriceşte, meritul unei asemenea literaturi este imens şi semnificativ. Procesul ei de inovaţie este voluntar, uşor epicurian, ca orice satisfacţie, inedită, adaptaţiunea ei este ostentativă, volubilă şi deschizătoare de apetit". (Constantinescu, *S.*, IV, p. 46—47).

Sentimentalitate bufă

„Hotărît, Minulescu e un mare, un incorigibil sentimental. Un sentimental balcanic. «Romanţele» sale sînt «cîntece de lume» panneşti în expresie modernă. În cele vibrează sensibilitatea meridională în variantă românească, sensibilitatea «bucureşteanului par excellence», şi Caragiale avea de ce să le aprecieze. Cum a observat G.Călinescu «Ion Minulescu (literar vorbind) este un tip caragialian, tînărul muntean volubil, facil, emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de mofturi. Poeziile lui Minulescu decurg în stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureştene, aşa cum foarte des pariziana chanson e scrisă în argou. Ele trebuiesc «zise», precum trebuie jucate momentele lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Caţavencu şi un Eleutheriu Poppescu, deveniţi lirici.»[1] (...)

Sunetul autentic nou, al liricii minulesciene e în nota sentimentală bufă, în melodia de romanţă ostentativ modernizată, spre a-i camufla articulaţiile de fapt demodate. E o ingenuitate în versuri, travestită în fanfaronadă, o năvală de duioşii şi melancolii ce învederează reale afinităţi ale poetului nostru cu Verlaine şi Laforgue. Am zice că Minulescu este aproape eminescian în simţire, de nu i-ar lipsi adîncimea. Oricum, de simbolism ţine în opera lui poetică ceea ce îl apropie şi de eminescianism: expresia muzicală a «melancoliei». Unele poezii minulesciene, cum ar fi *Po-*

[1] *Istoria literaturii de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, p.615.

Scanned with OKEN Scanner

veste scurtă şi *Rînduri pentru Sulamita,* par variaţiuni, adaptate atmosferei şi limbajului de cafenea, pe tema pierderii iubitei din *De ce nu-mi vii?* şi, respectiv, *Pe lîngă plopii fără soţ*". (Micu, *Î.,* p. 442—443).

Teme cu variaţiuni

„Cele mai multe din poemele lui Minulescu sînt constituite pe schema dinamică a unui gest verbal. O declaraţie, o invocaţie, o cerere, o întrebare alcătuiesc de cele mai multe ori cadrul mobil al compoziţiilor sale. Cadrul acesta poetul îl umple apoi cu enumerări sau variaţii pe aceeaşi temă, după procedeul amplificativ al oricărei retorici. Deschid volumul ediţiei definitive a poeziilor lui şi subliniez necontenit acelaşi procedeu. Poetul se adresează Noului-venit: «*Străinule ce baţi la poartă,/ de unde vii/ Şi cine eşti?*» Noul-venit răspunde: «*De unde vin?*» pentru a adăuga îndată: «*Eu vin din...*» etc. Gestul acestei replici revine de cîteva ori pentru a însuma din repetirea lui substanţa întregii poezii. Alteori gestul verbal repetat în amplificările poemului este «Porni-vom», sau «Mi-am zis», sau «Taci», sau «Te-am aşteptat», sau «Dă-mi», sau «Hai, vino!», sau «De ce-o iubeam?»

Celula germinativă a multora din poeziile lui Minulescu este un fel comun al zicerilor, o mică proporţie exclamativă sau interogativă, proiectînd din fuiorul ei, prin repetiţie şi amplificare, întregul corp al compoziţiei. Felul acestei procedări înrudeşte arta lui Minulescu nu numai cu formele tradiţionale ale retoricii, dar şi cu muzica, după cum au înţeles-o cei cîţiva compozitori populari care s-au inspirat din versurile sale. A recunoscut-o poetul însuşi cînd, ajuns la maturitate şi în deplină cunoştinţă a felului şi a limitelor sale, a scris sub titlul *Sta est...* aceste rînduri cu adevărat semnificative, o altă artă poetică decît aceea a începuturilor sale, cînd atitudinile pontificale nu-i erau străine.

«*Ştiţi voi ce sînt versurile mele?/ Zboruri în zig-zag de rîndunele —/ Zboruri frangmentate/ Rupte/ Şi-nnodate/ Ca să poată fi de toţi cîntate,/ Nu cetite numai pe sub gene —/ Pui golaşi de vrăbii fără pene.*»" (Vianu, *O.,* III. p. 155—156).

Pseudo verslibrism

„În general, d. Minulescu, sub o aparenţă de foarte îndrăzneţ verslibrism, a cultivat versul tradiţional (...). Versul de optsprezece silabe, alternînd cu cel de şaptesprezece, construit foarte conştiincios şi formînd strofe perfecte din punct de vedere metric, dar dispus tipograficeşte liber, este caracteristica formală a *Romanţelor pentru mai tîrziu,* precum şi în parte, a volumului *De vorbă cu mine însumi. (...)*

Strofa încheiată cum se cade: «*Da... sunt Domnul celor veşnic plutitoare-n infinit —/ Celor ce plutesc pe mare, celor ce plutesc pe vînt,/ Celor ce plutesc în versuri, în culoare şi în cînt,/ Celor ce plutesc de-a pururi după*

cum le-a fost ursit.../ Da ... sunt Domnul celor veşnic plutitoare-n infinit» *(Alea jact est,* din *De vorbă cu mine însumi)* devine aproape de nerecunoscut, fiind pusă de autor să simuleze, în volum, versul liber: *«Da.../ Sunt Domnul celor veşnic plutitoare-n infinit —/ Celor ce plutesc pe mare,/ Celor ce plutesc pe vînt,/ Celor ce plutesc în versuri,/ În culoare/ Şi în cînt,/ Celor ce plutesc de-a pururi după cum le-a fost ursit.../ Da.../ Sunt Domnul celor veşnic plutitoare-n infinit.»"* (Streinu, *P.*, V, p. 34).

Scanned with OKEN Scanner

Andrei Mureşanu

Născut la Bistriţa, 16 noiembrie 1810, într-o familie de mică burghezie transilvăneană, încetează din viaţă la Braşov în 24 octombrie 1863. Învaţă la o şcoală săsească, apoi în cadrul liceului piariştilor din Bistriţa şi la Blaj (studii teologice şi filosofice). A fost institutor, profesor în Braşov şi funcţionar de stat la Sibiu. Revoluţia din 1848 îl numără printre conducătorii ei. Cunoscut în primul rînd ca poet (şi-a publicat versurile în volumul *Din poesiele lui Andrei Mureşanu,* 1862) şi autor de intervenţii publicistice pe teme istorice, politice, de artă. Îi întîlnim semnătura în „Gazeta Transilvaniei", „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", etc. Traducător din literatura germană romantică (Schiller, Bürger), cea engleză (Young), din Tacit. Tonul vaticinar a cîştigat publicul epocii şi îi va aduce interpretarea personalităţii sale de către Eminescu ca fiind expresia romantismului orfic şi revoluţionar.

Creaţie şi receptare

„Andrei Mureşanu este cel mai important poet liric al Transilvaniei pînă la Coşbuc. Autor al unui marş celebru, care a înflăcărat mulţimile la luptă în timpul revoluţiei de la 1848 şi a continuat să fie cîntat şi după aceea, poetul a avut o activitate scriitoricească fecundă, de puţini cunoscută azi, desfăşurată pe parcursul mai multor ani. Posteritatea imediată a apreciat contradictoriu opera poetului. Eminescu îi consemna în epitete superlative meritele în *Epigonii,* acordîndu-i un spaţiu egal cu cel rezervat lui Bolintineanu, Negruzzi şi Alecsandri, şi, semn al marii ale admiraţii, îl

Scanned with OKEN Scanner

făcea eroul unui amplu poem romantic, rămas neterminat. Aron Densuşianu a scris despre el, în 1867, un studiu amplu şi deosebit de elogios[1], iar mai tîrziu, în a sa *Istorie a limbei şi a literaturei române,* îl situa în fruntea poeţilor români, deasupra lui Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri şi chiar Eminescu[2]. Reacţia lui Maiorescu[3], negînd orice merit lui Mureşanu ca poet[4], era nu mai puţin exagerată. Locul lui Mureşanu e undeva la mijloc, între aceste extreme foarte îndepărtate: un poet modest, dar merituos, pe care tonul avîntat al poeziei sale patriotice, al *Răsunetului* mai cu seamă, l-au împins în primul plan al atenţiei publice şi l-au făcut popular, determinînd, în veacul trecut, aprecieri hiperbolice, ca şi reacţii minimalizatoare. Mai tîrziu, peste opera poetului s-a aşternut uitarea, cu excepţia *Răsunetului,* care continuă să menţină notorietata numelui poetului". (Păcurariu, *C.*, 113—114).

Accente

„Opera poetică a lui Andrei Mureşan este mai mult ocazională *În servarea aniversarei pre În. Domn Georgie D. Bibescu în 23 Aprilie 1843, Un devotament familiei Hurmuzachi, La mormîntul lui Ioan Mocioni de Foen,* etc.) dar se începe cu poezii de sentiment. *Fetiţa şi paserica* tratează în stilul Văcărescu jelania unei fetiţe «sclave» către «paserica din colivie», *Teodor şi Măriuca* dragostea nefericită între un «tinerel doios» luat «l'un resbel înfricoşat» şi «Măriuţa bălăioară», *Simpatia la Viena* e un soi de «Sburătorul» orăşenesc:

«Spune-mi mamă ce să fie/ Ce mă trage-aşa cumplit,/ Cît abea aştept să vie,/ Ceasul care e menit,/ Ca să-mi treacă penainte/ În pas bine negulat,/ Cavalerul cel cu minte,/ De ostaşi încungiurat (...)»

Melancolia Eclesiastului e comentată în *O privire peste lume* (1845):

«Şi iată, că el singur a scris cu-amărăciune/ Tîrît d-a lumei valuri, ce turbă ne-ncetat,/ „Nimic supt cer statornic, ci tot deşerteciune,/ Deplină fericire supt soare n-am aflat!"» (...)

Mureşanu are un aer profetic aşa de grav şi de sincer în tristeţea lui că Densuşianu l-a şi crezut «om inspirat de divinitate». *Alt resunet* (1842) cuprinde un blestem misterios, grozav:

«Întunecă-te soare, ş-aurita ta lumină/ Păstreaz-o pentru fiii din timpii viitori,/ Acopere-ţi, o lună, a ta rază senină,/ Să nu o vadă munţii ş-a lor locuitori!/ Puţina moştenită rămîie-le povaţă,/ L-a iadului prăpestii pogoare-se de vii;/ O Moarte necurmată să pască-a lor vieaţă,/ Cutremur, spaimă, gròază ajungă aşa fii!»

În *O privire de pe Carpaţi* cu toată sărăcia literară, planul poemului e solemn:

---

[1] *Poeziile lui Andrei Mureşanu,* în *Federaţiunea,* nr. 62, 65, 66, 67, 69, 1868.
[2] Aron Densuşianu, *Istoria limbei şi a literaturei române. Iaşi, 1885, p. 238.*
[3] *În laturi!* (1886), în *Critice,* III, Bucureşti, 1915.
[4] *Critica unei critici,* în *Federaţiunea, nr. 82, 83, 85, 87, 1868.*

«La voi mai am speranţă, copaci dedaţi c-o soarte.../ La voi nici iataganul, nici calul alb de spume,/ N-află drum d-a străbate.../ Fagi închinaţi de zile...» (...)

Profeţia din *Un devotament familiei Hurmuzachi* răscoleşte prin lapidaritate, prin siguranţa ei inspirată:

«Veni-va o zi fatală, cînd intriga făţară,/ Ce ţese la cabale, va pune larva jos;/ Cînd pisma, nedreptatea, vor fi espuse-afară/ Cînd fulgerul Proniei, ce sboară luminos/ Va nimici duşmanii, ce pururea urzesc/ La planuri, cum să piară poporul românesc.// Prevăz p-un Alexandru, eroul cel mai mare.»

Un răsunet (Deşteaptă-te Române) (...) cuprinde cîteva versuri de deschidere pline de strigăte, care puse pe muzica lui Anton Pann, acel Rouget de L'Isle român, au rămas întipărite în memoria generaţiilor:

«Deşteaptă-te române! din somnul cel de moarte,/ În care te-adînciră barbarii de tiranii!/ Acumn, ori niciodată, croieşte-ţi altă soarte,/ La care să se-închine şi cruzii tei duşmani!»

Această Marsilieză română a distrus restul poeziei lui Mureşanu, ce înseamna totuşi un pas în programul poeziei ardelene profetice care avea să culmineze în Octavian Goga". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 238—239).

Un text-capodoperă

...«cunoscut a fost — nu numai în Ardealul natal — Andrei Mureşanu, creator de epigoni, autor al unui text de certă rezistenţă în timp:

«Deşteaptă-te, române! din somnul cel de moarte,/ În care te-adînciră barbarii de tiranii!/ Acum, ori niciodată croieşte-ţi altă soarte,/ La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmanii!» (Un răsunet). Pus pe muzică de Anton Pann, textul a dobîndit o popularitate extraordinară. Tonul acesta profetic îi este caracteristic lui Mureşanu, autor al unui *Alt resunet* publicat în 1842 (...)

Poezia de acest tip nu putea să nu aibă ecou în Ardealul oprimat (care, peste decenii, va da pe Goga), şi lirismul lui Mureşanu a avut imitatori. Prestigiul poetului era mare (în *Epigonii* Eminescu îl aseamănă cu miticul poet şi vede în el un «preot deşteptării noastre, semnelor vremii profet»), în ciuda atitudinii negatoare a lui Maiorescu *(În lături!)*

Deşi poet minor, Mureşanu a creat *un text* care, în lirica socială românească, se numără printre capodopere." (Scarlat.. *I.p.r.*, p. 344).

Scanned with OKEN Scanner

Neagoe Basarab

Născut probabil în 1482, mort la 15 septembrie 1521. Descinde din marii boieri Craioveşti. Carte învaţă în slavonă la mănăstirea Bistriţa, care-i transmite, prin patriarhul Nifon, mai ales cunoştinţe teologice. Se presupune că ulterior a învăţat limba sîrbă de la soţia lui, Despina. Între 1501—1509, sub Radu cel Mare şi Mihnea cel Rău, este postelnic, iar între 1510—1511, face parte din sfatul boierilor în calitate de comis. Domn al Ţării româneşti din 1512 pînă la moarte. Autor de scrisori în limba slavonă, ctitor al mănăstirii Curtea de Argeş, solicită lui Gavriil Protul să redacteze *Viaţa patriarhului Nifon*, a patronat tipărirea *Evanghelierului* slavonesc al lui Macarie. Cea mai însemnată lucrare este *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie, «primul monument al literaturii române»* după Dan Zamfirescu, lucrare ce s-a păstrat în manuscrise incomplete: unul slavon, aflat în prezent la Biblioteca Naţională din Sofia, altul grecesc semnalat la Athos şi mai multe traduceri româneşti, cel mai vechi fiind din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Încă din 1841, asupra paternităţii lucrării s-au purtat discuţii aprinse. Neagoe Basarab este contestat ca autor cu argumente discutabile de Demostene Russo şi P.P. Panaitescu, dar ultimul îşi revizuieşte poziţia în 1963. De cealaltă parte se află Odobescu, Hasdeu, Iorga, G. Călinescu, Dan Zamfirescu, G. Mihăilă şi alţii, dar şi cercetători străini, printre care rusul P. Lavrov şi bulgarul Stoian Romanski.

Structura operei

„Aparţinînd genmului parenetic (de la gr. *paraimeo — a sfătui, a îndemna)* cultivat încă de vechii egipteni, de grecii antici şi de Bizanţ, de

Scanned with OKEN Scanner

unde a trecut în literatura slavilor, *învățăturile* folosesc izvoare bizantine — prin intermediarul slavon — și slave, restructurîndu-le însă după un alt plan care nu se mai întîlnește în nici o scriere similară de acest fel. *Învățăturile* sînt, în același timp, o carte politică și religioasă, un tratat militar și unul de pedagogie, destinat unui fecior nevîrstnic și unei societăți întregi. Toate aceste multiple fațete sînt dispuse într-o structură unitară, care împarte lucrarea în două: prima parte cuprinde o expunere teoretică a doctrinei clasice a monarhiei bizantine, așa cum ea poate fi întîlnită în scrierile lui Agapet, Vasile Macedoneanul, Patriarhul Fotie, după care urmează o antologie de texte pedagogice aranjată și comentată spre a ilustra ideile generale expuse la început. Sînt folosite «Cărțile regilor» din *Vechiul Testament, Panegiricul lui Constantin cel Mare* de Eftimie, extrase din *Noul Testament,* din predici bizantine și din celebrul roman religios *Varlaam și Ioasaf.* «Lecturile pedagogice» (ideea este unică în literatura parenetică bizantino-slavă și face totodată din opera lui Neagoe prima carte de pedagogie românească) nu reproduc pur și simplu textele, ci combină, elimină, prelucrează izvoarele în funcție de ideile politice, pedagogice, sociale ale autorului". (Ivașcu, *I.l.r.,* p. 78—79).

Idei politice

„Studierea «literaturii parenetice» bizantine sau slave arată că, în tot cîmpul gîndirii politice răsăritene, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* reprezintă *cea dintîi operă în care se dezvoltă, cu o logică strînsă și cu idei de o noutate surprinzătoare, nu numai teoria ci și tehnica monarhiei autoritate moderne, așa cum în Occident apare prima dată sistematizată de Machiavelli.* (...) În *Învățături* găsim pentru prima dată formulată limpede, ideea necesității unei autorități unice, menită a pune capăt anarhiei feudale: *«Vai de acel domn care-și dă cinstea pe mîna altuia, vai de țara aceea pe care o stăpînesc mulți».*

Modernă este și teza promovării dregătorilor domnești după merit, nu după originea boierească: «Însă pe cei săraci, care se trudesc cu slujba voastră, pe aceștia să nu-i puneți mai gios de fiii de boieri, ci să fie alături de dînșii, pentru că și de aceștia veți avea nevoie cîndva» (...)

Tot atît de evidentă este în *Învățături* elaborarea, pentru prima oară în Răsărit, a unei *doctrine diplomatice* și *politice* menită a servi *nu unei expansiuni sau dominații imperiale de tip medieval,* peste un conglomerat de popoare (preocupare din care a ieșit opera clasică bizantină a lui Constantin Porfirogenetul, *De administrando imperio), ci pentru a apăra interesele unui popor amenințat de forțe disproporționat de mari,* ca acelea ale Imperiului otoman". (Zamfirescu, *C.,* p. 93—94).

Concluzii etice

„Meditînd la fragilitate și labilitate, Neagoe nu proiectează speranțele omului într-un spațiu transcendent, dimpotrivă, pledează pentru mo-

bilizarea plenară a energiilor umane în vederea dobîndirii desăvîrşirii, dar aici, pe pămînt. Aceasta este, de altfel, marea lecţie a cărţii sale. Desăvîrşirea propusă vizează valorile durabile, opuse celor perisabile; bogăţiile de tot felul, aurul şi argintul nu pot asigura izbăvirea omului, de aceea atenţia autorului se îndreaptă statornic spre *judecată, mintea cea întreagă* şi *alte fapte bune*. Înaintea poemului filozofic *Viaţa lumii, Învăţăturile lui Neagoe Basarab* — cartea străbătută de neliniştea aceloraşi întrebări privind soarta omului — stăruie asupra *solicitării active* a individului, şansa supravieţuirii fiind şi în acest caz *fapta* — semn al trecerii cu folos prin viaţă.

Ceea ce *Divanul* lui Cantemir va înfăţişa ca dispută între înţelept şi lume se prefigurează aici în alternativa suflet-trup, grăitoare pentru separaţia între valorile perisabile ale existenţei şi cele perene ale spiritului. Opţiunea pentru cele din urmă trebuie să cîştige adeziunea tuturor oamenilor — împăraţi şi boieri, împărătese şi giupînese, bătrîni şi copii; tot omul — accentuează Neagoe — trebuie «să-şi îmbrace mintea în haine împărăteşti şi să şadă în carîtă înaltă şi luminată»". (Curticăpeanu, *O.v.*, p. 31).

Retorica

„Cu toate că împrumută pasaje din scrierile pe care le foloseşte, nu se poate tăgădui lui Neagoe îndemînarea elocvenţei, cadenţa de mare vibraţie retorică, mai ales cînd vorbeşte (după Ioan Zlataust) despre fragilitatea vieţii întreruptă de moarte: *»O, mare nevoie şi greutate! Unde este acum frumuseţea obrazului? Iată, s-a negrit. Unde este rumeneala feţii şi buzele cele roşii? Iată s-au veştejit. Unde este clipeala ochilor şi vederile lor? Iată, se topiră. Unde este părul cel frumos şi pieptănat? Iată, au căzut. Unde sînt grumazii cei netezi? Iată, s-au frînt. Unde este limba cea răpede şi deslușită? Iată, au tăcut. Unde sînt mîinile cele albe şi frumoase? Iată s-au deznodat...»*

Patetică este plîngerea morţii fiului Petru, cea mai mişcătoare pagină elegiacă din literatura română în limba slavonă: *«Iată că am trimes şi conuna, lui Petru, şi surguciul lui şi diademele... Că tu erai stîlparea mea cea înflorită, de carea pururea să umbrea şi să răcorea ochii miei... iar acum stîlparea mea s-aú uscat, şi florile ei s-au veştejit şi s-au scuturat, şi ochii miei au rămas arşi şi păliţi de jalea înfloririi tale. (...)»*

În sfîrşit, iată un alt pasaj pe tema *fortuna labilis* din rugăciunea lui Neagoe Basarab «la ieşirea sufletului»: *«Spune-mi acum, ticăloase suflete, unde este domnia noastră? Unde sînt feciorii şi fetele noastre? Unde sînt băile cele calde şi umplerea voii trupului nostru? (...) Unde este aurul şi argintul dintr-astă lume, ticăloase suflete?»* (Piru, *I.l.r.*, p. 36—37).

Scanned with OKEN Scanner

Fănuș Neagu

S-a născut în 5 aprilie 1932 la Grădiștea de Sus, județul Brăila. Urmează școala primară în comuna natală, apoi liceul militar, absolvit la Iași în 1948. Elev al Școlii pedagogice bucureștene și gălățene, al Școlii de literatură „Mihai Eminescu" (1951). A urmat cursurile Facultății de filologie din București. Învățător în comuna Largu din Bărăgan, redactor la „Scînteia tineretului" (1954—1956), „Luceafărul" și „Amfiteatru" între 1965—1968. După debutul în revista „Tînărul scriitor" (1954) tipărește în 1958 primul său volum, culegerea de proză scurtă *Ningea în Bărăgan.* Angajat pe drumul nuvelisticii și povestirii, face dovada unor calități remarcabile de creator de atmosferă folosind notația metaforică și sugestivitatea poetică a evenimentului epic, reușind astfel să promoveze în literatură o imagine pregnantă a spațiului cîmpiei dunărene. Exemplare în acest sens sînt volumele *Dincolo de nisipuri* (1962), *Cantonul părăsit* (1964), *Vară buimacă* (1967). Romanele sale, *Îngerul a strigat* (1968), Premiul Uniunii Scriitorilor și *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (1976) sînt de fapt îngemănări de nuvele pe un fir epic unificator ce le asigură sensul global. În teatru *(Echipa de zgomote,* 1971 și *Scoica de lemn,* 1977) contruiește metafore dramatice ale mythos-ului dunărean. Practică și alte formule literare, cum este cronica sportivă folosită ca pretext pentru expresia laborios stilizată *(Cronici de carnaval,* 1972 și *Cronici afurisite,* 1977), eseul poematic de formulă memorialistică *(Cartea cu prieteni,* 1979) ori basmul modern *(Caii albi din orașul București,* 1979).

Scanned with OKEN Scanner

Spiritualitatea structurală

„Faţă de o parte a prozei noastre ameninţată de golirea arterelor ei de sînge epic, literatura lui Fănuş Neagu — aspră, vitală, dominată de fapte şi cu toate simţurile la pîndă — reprezintă corectivul necesar, revanşa pilduitoare. Ea ne dă o imagine a vitalităţii individului şi sugerează freamătul existenţei comune cînd alţii, trăgînd totul în recipientele unei eseistici inteligente, dar incolore, oferă doar schemele ei generale şi inerte. Nu ştim cît poate să atîrne acest fapt în balanţa altor critici. Pentru noi, el e semnul unui instinct artistic superior pentru că proza fără epic şi poezia fără lirism sînt nişte formule goale. Fănuş Neagu scrie o proză a faptelor, cultivă elementul senzaţional şi nu se teme de greaua învinuire de a înfăţişa viaţa unor destine elementare. E, deci, în linia unei tradiţii pe care unii o socotesc, azi, compromisă prin lipsa de idei. Însă, cum am spus şi în alt loc, spiritualitatea nu e a obiectului observat, ci a scriitorului. Peste faptele cele mai moderne şi mai înalt spirituale, ca dramele unui filozof de profesie, poate să cadă gîndirea cea mai conservatoare şi mai lipsită de inteligenţă creatoare, în timp ce un prozator ce observă gesturile tipice ale unui individ fără vocaţie metafizică deduce din ele o idee mai generală despre condiţia omenească, poate să fie, adică, mai aproape de lumea spiritului şi de filozofie, decît cel dinainte.

Spuneam aceasta întrucît sînt mulţi care cred, ca altădată despre Sadoveanu, că Fănuş Neagu are talent, dar n-are concepţie estetică, e un excelent narator, dar literatura lui nu trece pentru un amumit prag de spiritualitate. Spiritualitatea trebuie s-o căutăm însă în straturile şi substraturile cărţii, în puterea de a da sentimentul vieţii universale". (Simion, *S.r.*, I, p. 373—374).

Elanul vital

„Eroii naraţiunilor sînt supradimensionaţi, croiţi urieşeşte, amintind plăsmuirile enorme ale lui Creangă, pe un Oşlobanu, pe un Trăsnea sau pe giganţii vorace din *Harap Alb*. O lume care vieţuieşte deszăgăzuit, paroxistic, decomprimînd instinctele. Iată un expresiv episod din *Îngerul a strigat:* «Noi ăştia de la Dunăre ştim să petrecem — la Brăila sînt cel puţin zece cîrciumi care nu vînd vinu cu kilu sau cu vadra, vînd cu burta, plăteşti şi bei cît te ţin balamalele — şi-n seara aia, pot să zic, a fost frumos, devenisem rotunzi de-atîta băutură, puteai să ne dai de-a dura ca pe bile. Titi Şorici a jucat îmbrăcat într-un capot al Vetinei şi cu o funie de ceapă după gît. Rîmniceanu mergea numa-n genunchi şi-a rupt cu dinţii ăia ascuţiţi gura unui cal căruia i-sm pus eu dinainte o căldare cu vin, Gheorghe Jinga a dărîmat gardu dintre curţi strigînd «familia noastră este una şi aceeaşi, n-are nevoie de despărţituri» (...) iar Bocu a înhămat cîinii lui Neicu de picioarele mesii şi i-a zis lui Neicu: »fluieră-i, să facă o cursă», şi cîinii cu spinările late ca leii din Africa, s-au repezit în funii şi-au dărîmat masa, şi-au tîrît-o în toată bătătura»". (Dimisianu, *N.p.*, p. 102—103).

Scanned with OKEN Scanner

Paremiologie

„Fănuş Neagu e un erudit în materie de paremiologie, în zicale, în datini şi legende folclorice, bineînţeles venind cu tezaurul său care e al mediului amestecat de la Dunăre. Nu spunem că înregistrează exact — nici Creangă nu o făcuse —, dar creează în spiritul celor înmagazinate de o memorie neistovită, fantastică. Efectul e sporit prin tehnica aşezării în context, prin valorificarea unor filoane poetice sau comice, alternativ. Uneori, asemenea interpolări culminează cu o imagine lirică: «Satu, c-aşa-i la noi, cînd se trag clopotele de moarte, se opreşte şi se închină. S-a dus un suflet, înţelegi? A zburat un suflet de om. Dacă-i curat se face un norişor şi trece vara peste Dunăre, dintr-o parte-n alta şi-şi vede neamurile ieşite la lucernă. E murdar, împovărat de păcate? Se duce şi se tot duce» (...) sau, de cele mai multe ori, dezvoltă reprezentări comice, scurte caracterizări muşcătoare sau mici scene burleşti irizate de duhul popular şi cîteodată argotic. Să transcriem cîteva: «Era prostu proştilor, atît de prost că-l bărbierea mă-sa»; «ba nu zău, Dumnezeu cînd îşi întoarce faţa către unu îi face dîră-n barbă: uite pe-aici să ţi se scurgă untu şi mierea»; «dacă-ţi dau una, îngheaţă păduchii pe spinarea ta»; «îi coace ochiu-n cap, dacă vede un lucru şi nu-l face la stînga. E iute de mînă că-i încărcat cu curent»; «eram pe front şi mă mîncau păduchii. Da ce păduchi! Mergeai călare pe ei. Mă aşezam, uite aşa, să desfund o cutie de conserve şi păduchii mă tîrau încolo, ca pe rotile. Trebuia să-mi ţin arma atîrnată de gît, dacă voiam să n-o pierd»". (Dimisianu, *V.a.*, p. 75—76).

Poeme în proză

„Printre lucruri şi oameni autorul se mişcă înarmat cu simţurile ascuţite, extrem de fine ale unei sălbăticiuni de stepă. Văzul, auzul, simţul olfactiv şi tactil ale lui Fănuş Neagu rup şi smulg din realitate fragmente de o mare pregnanţă. Ochiul vede «luna, care (într-o seară de vară buimacă — adică toridă, n.n.) atîrna coaptă peste cîmpie» sau «o lumină subţire, poroasă, ca şi cum s-ar fi ridicat de pe un osuar» sau un cal băgînd capul pe fereastră pînă lîngă trupul unei femei ce doarme goală, — splendidă adecvare a botului umed şi curat ce atinge, printr-o mişcare vag erotică şi totodată de animal însetat, amfora unui şold plin, strălucitor; urechea prinde din direcţia unui ceas deşteptător învelit într-un ştergar un sunet de parcă se băteau nişte lăcuste pe o lamă de sticlă; nările desfac mirosul în şuviţele lui componente; «În odaie mirosea a tinctură de iod, a coajă de mămăligă arsă şi a mirişte». Acest cvintet senzorial bine acordat, în care fiecare simţ îşi îndeplineşte rolul cu virtuozitate, îi îngăduie scriitorului să compună cele mai frumoase poeme în proză din cîte se pot citi astăzi în literatura noastră contemporană". (Cristea, V., *I.c.*, p. 94—95).

Scanned with OKEN Scanner

Ion Neculce

Născut la Iaşi în 1672, mort în 1745, ambele date probabile. Fiu de boier moldovean cu rude în Muntenia, unde pribegeşte între 1686—1690. În aceeaşi perioadă se crede că ar fi făcut studii sistematice, dar nu există date sigure. Întors în ţară, devine postelnic (1691), vătaf de aprozi (1700). Rudă prin alianţă cu Dimitrie Cantemir; Antioh Cantemir îl face vel spătar (1705). Sub Dimitrie Cantemir este vel spătar şi apoi hatman. După bătălia de la Stănileşti (1711) pribegeşte alături de domnul său în Rusia, ca apoi să-l părăsească spre a trece în Polonia. Revine în ţară şi în 1720 îşi recapătă drepturile pe cale juridică. În 1731 devine vornic a Ţării-de-Sus. Continuator al cronicii lui Miron Costin prin *Letopiseţul Ţării Moldovei* pentru perioada 1661—1743. Cronica este precedată de o *samă de cuvinte...* (42 de legende) ce constituie prima culegere de folclor românesc. Cronica aparţine atît tipologiei letopiseţelor medievale, prin mentalitatea feudală ce o prezidează şi prin intenţia de prezentare cronologică a domniilor pămîntene, cît şi unei formule ce va da creaţii strălucite în secole XIX, prin Ion Creangă şi Ion Ghica, memorialistica, (Neculce relatează o seamă de evenimente la care a participat el însuşi), scriitori de care îl apropie în primul rînd farmecul povestirii. Distingînd legenda de autentificabilul istoric şi propunînd totodată cititorului eposul popular, Neculce creditează, alături de istoriografie, şi beletristica în calitatea ei de valoare autonomă.

Scanned with OKEN Scanner

Influenţe folclorice

„Neculce construieşte expresia în spiritul cel mai natural al limbii sau nuanţează cu mult talent exprimarea vie a poporului. De aceea, deosebirea de limba vie, vorbită, a poporului rămîne aproape imperceptibilă. Imaginea literară nu e căutată, se identifică cu normalul din viaţă şi natură. E această mare artă clasică o artă minunată, care se percepe cu plăcere, dar se lasă cu greu analizată, fiindcă se contopeşte cu generalul, cu ceea ce este acceptat şi înţeles de toţi.

Cînd doamna lui Vasile Lupu (legenda nr. 32) este asaltată de îndrăzneţul Gheorghe Ştefan, vrînd «să-şi rîdă de dînsa», ea îl «probozeşte» (repède) şi, blestemîndu-l, îl face *dulău fără obraz,* imortalizînd cu această expresie, inegalabil de potrivită, *neruşinarea* păcătosului care mîncase «pita» lui Vasile Vodă. Cine a creat această expresie, poporul sau Neculce? Nu putem şti. Şi unul, şi altul sînt capabili. În orice caz, aşa cum e folosită, ea devine tipică şi rămîne valabilă pentru totdeauna." (Chiţimia, *P.*, p. 328).

„Neculce orientează literatura cultă de la primii ei paşi spre folclor. În istoria propriu-zisă el intră pe poarta legendei, a istoriei populare, căci cuvintele sale preliminare pot fi socotite ca cea dintîi acţiune de culegere şi prelucrare a folclorului, anterioară cu o sută şi mai bine de ani celei a lui V. Alecsandri. Dar substanţa folclorică a cronicii nu se reduce la *O samă de cuvinte.* Frecventul *dzic că* nu se referă numai la amintirile unor particulari transmise autorului, ci introduce continuu în paginile cronicii curenţii zvonului anonim, din care se recoltează, în anumite condiţii, epicul popular. Nu mai e nevoie să arătăm cît datorează poporului limba idiomatică a cronicarului. Chiar «metoda» de lucru a lui Neculce e populară; el povesteşte ceea ce e înscris în inima sa. Prin cronica lui Neculce literatura cultă se naşte fără orgoliul de a se separa net de folclor". (Cristea, V., *I., p.* 202—203).

Magia limbii

„Neculce revelă şi impune totodată literaturii române expresivitatea împinsă pînă la magie a limbii, o înaltă estetică a exprimării. Frazele lui ne procură adeseori, dincolo de înţelesurile nu o dată comune, extraordinare plăceri fonice. Le citim şi le recitim, ni le evocăm într-o consternată vrajă. Neculce este primul mare artist al cuvîntului dintr-o serie impunătoare (prelungită pînă în perioadele cele mai recente; e destul să amintim în acest sens de Tudor Arghezi, Mateiu Caragiale sau Ion Barbu, de E. Lovinescu şi G. Călinescu)" (Cristea, V., *I.*, p. 205—206).

Scanned with OKEN Scanner

Valori poetice

„Cronicarul era însuşi un poet care se ignora. Un tir rapid al tunurilor la Stănileşti e văzut într-o comparaţie de mare forţă sugestivă: «Ca cum ar merge fulgerul, aşè mergè focul împregiur». Noaptea, taberele aprindeau focurile şi tirul înceta, dar spectacolul era mai grandios: «Pre cîmpu să vedè focurile ca stelele». Turcii s-au folosit de tătari în masă. «Cum ar trece nişte lăcuste, aşè trecè de mulţi». Ruşii «îi împroşca» pe turci. Noaptea era folosită pentru deplasarea în siguranţă a trupelor: «... au purces noaptea în sus prin tuneric (întuneric), de nu să vedè mîna». O rafală a pricinuit turcilor pierderi mari: «Şi aşè cădè turcii, ca cînd ar cădè nişte pere coapte dintr-un păr, cîndu-l scutură oamenii». Altă rafală atrage o nouă comparaţie: «... şi aşè au orbit pre turci, ca cum i-ar mătura cu o mătură». Tirul reciproc al artileriilor e descris impresionant: «Şi au început a să bate prè vrăjmaş, cît întunecasă lumea, de nu să vedè omu cu om, şi să vedè numai para cum ieşiè din puşci. Ca cum ar arde unu stuh mare, trestie, ca pe nişte vînt mare, aşè să vedè focul ieşind din puşci". Ţarul rezerva cavaleria pentru urmărirea duşmanului în caz de victorie. „Că sta călărimea ca cum ar sta pădurea..." (Cioculescu, *I.C.*, p. 25).

Tehnica portretului

„Dacă Ureche surprinde personajul aşa cum se înfăţişează el *la un moment dat,* Neculce schiţează *istoria vieţii unui om,* reconstituie antecedente, pentru ca în anumite cazuri să-şi imagineze personajul în ipostaze viitoare, probabile. În funcţie de cele trei coordonate, portretul lui Neculce se strcuturează într-un mod particular, punctînd momente în evoluţia oamenilor. Spre deosebire de Ureche, la care putem vorbi de *portrete-caractere,* lui Neculce îi sînt specifice *portretele-biografii.*

Portretul integral — moral şi fizic, realizat prin acumulare de observaţii — şi *portretele confruntate* din epoci diferite sînt, la Neculce, principalele mijloace de înfăţişare a lumii prin care a trecut. Urmărind oamenii în evoluţie, în schimbările pe care le suferă în momente diferite din viaţa lor, cronicarul are posibilitatea să evidenţieze ceea ce este *permanenţă* şi, dimpotrivă, ce e *accidental* în fizionomia morală a acestora. (Curticăpeanu, *O.v.*, p. 97).

Întemeietori şi aventurieri

„Favorit domnesc pedepsit pentru trădare cu tăierea nasului; favorit imperial exilat în Siberia şi readus, apoi, la Moscova ca sfetnic al marelui

Scanned with OKEN Scanner

ţar Petru, — existenţa eventuroasă a preaînvăţatului boier Milescu Cîrnul ilustrează exemplar imaginea nestatornicei roţi a norocului, care pare să domine, din umbră, biografia eroilor lui Neculce. *O samă de cuvinte* ilustrează astfel imaginea a două universuri care se succed: nostalgia timpilor eroici se traduce în ciclul legendelor despre Ştefan cel Mare, aproape toate legende ale întemeierii, ale impunerii ordinii într-un spaţiu originar, încă nesupus vreunei legi (întemeieri de mănăstiri şi biserici, de locuri de pomenire — Dumbrava Roşie —, întemeieri de neamuri — Movileşti —, dar şi întemeieri de legi şi obiceiuri); acestui univers eroic al întemeietorilor îi urmează, în epocile mai tîrzii, un univers al aventurii, care anulează scurta domnie a legii şi reînstaurează stăpînirea «nărocului» şi a «tîmplării». Legenda se converteşte acum în povestire aventuroasă sau în anecdotă.

În fond, acesta e şi universul *Letopiseţului,* cu nesperate înălţări pe culmile norocului (înalte ranguri boiereşti sau tronul chiar), cu neaşteptate maziliri, cu morţi năpraznice care, în relatarea lui Neculce, n-au nici grandoare, nici fior tragic, ci sînt, şi ele «tîmplări» (chiar cînd e vorba de cumplita dramă a lui Brîncoveanu şi a fiilor săi)." (Petrescu, I., *C.*, p. 79—80).

Scanned with OKEN Scanner

Costache Negruzzi

Fiul boiernaşului Dinu Negruţ şi al Sofiei (n. Hermeziu) s-a născut în 1808 (data exactă nu se cunoaşte) în comuna Trifeştii Vechi (Iaşi) şi a murit la 24 august 1868 în Iaşi. Învaţă în casă carte grecească şi franţuzească cu dascăli particulari. În 1821 familia sa se refugiază la moşia Săraţi, apoi la Chişinău. Intră în slujbă, la început diac la Visterie, primind ranguri importante (spătar, agă, postelnic, vornic). Prezident al Eforiei (primar), director al Visteriei, director al Departamentului Lucrărilor Publice, membru al Divanului domnesc şi al Consiliului administrativ. În timpul lui Al. I. Cuza, director al Statisticii centrale, ministru interimar la Finanţe. N-a participat la mişcarea din 1848, dar deţine în epocă un rol important pe plan cultural: codirector al Teatrului Naţional din Iaşi, efor al şcolilor, susţinător al „Albinei româneşti" şi al societăţilor literare, membru al „Societăţii Filarmonice", redactor al „Propăşirii", editor al revistei pentru ţărani „Săptămîna" (1853—1854). Membru al Societăţii Academice Române (viitoare Academie) din 1867. Prozator, poet, dramaturg, traducător. Debutează în 1835 cu melodrama *Triizeci ani sau viaţa unui jucători de cărţi,* după încercări precare, traduceri din franţuzeşte mai ales, orientîndu-se spre neoclasici, preromantici şi romantici. Colaborează la „Albina românească", „Alăuta românească", „Spicuitorul moldo-român", „Dacia literară", „Curierul românesc", „Curier de ambe sexe", „Gazeta Teatrului Naţional", „Muzeul naţional", „Foaie pentru minte inimă şi literatură", „Convorbiri literare", „România literară", „Steaua Dunării", „Zimbrul", „Tribuna română", „Din Moldova". Adept al ortografiei fonetice şi al alfabetului latin, publică în „Muzeul naţional" *Corespondenţă între doi rumâni, unul din Ţara Românească (I. Heliade Rădulescu) şi altul din Moldova* (1836). Creator al nuvelei româneşti *(Alexandru*

Lăpușneanu, 1840), volumul selectiv *Păcatele tinereților* (1857) adună la un loc *Amintiri din juneți*, *Fragmente istorice*, *Negru pe alb (Scrisori la un prieten)* secțiunea de poezie fiind intitulată antinomic *Neghină și pălămidă*. Scriitorul e un deschizător de drumuri, anticipînd modalități epice de mai tîrziu, de la *Zoe*, nuvelă melodramatică, la ciclul epistolar cu aspect de mozaic *Negru pe alb* (32 de scrisori). Antologice sînt *Rețetă*, *Fiziologia provincialului*, *Istoria unei plăcinte*, *Pîcală și Tîndală*, *Pentru ce țiganii nu sînt români*. *Un poet necunoscut*. Capodopera scriitorului, nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, rămasă model al genului, topind structuri epice romantice în forme clasice, cu semnificații universale. Autor de versuri în spirit folcloric *(Marșul lui Dragoș*, *Doină nouă)*, inițiator al poemului istoric *(Aprodul Purice)* este un remarcabil traducător de poezie (Florian, S. Gessner, Pușkin, Voltaire, Antioh Cantemir, V. Hugo ș.a.). Opera dramatică este formată în mare parte tot din prelucrări *(Doi țărani și cinci cîrlani*, *Muza de la Burdujăni*, *Carantina)* și traduceri (din V. Hugo, Molière). Cu M. Kogălniceanu, pe linia deziderateloi propășirii, publică *200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești* (1841).

O perfectă sinteză

„Numele lui C. Negruzzi este legat de obicei de nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul* care ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet* dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adînci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă. Eroii au un desen uimitor. Negruzzi a înțeles spiritul cronicei române și a pus bazele unui romantism pozitiv, scutit de naive idealități. În cronică Domnii taie pe boieri și boierii pe Domni și toată durata unei domnii este o încordare de suspiciuni, de uneltiri, de trădări și de crime. Nuvela ar intra în rîndul narațiunilor de asasinate italiene, de nu s-ar fi dat eroului principal o semnificație superioară. Lăpușneanu e un damnat, osîndit de Providență să verse sînge și să năzuie după mîntuire. El suferă de o melancolie sangvinară, colorată cu mizantropie. Echilibrul între convenția romantică și realitatea individului, aceasta e minunea creației lui Negruzzi". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 205).

Clasic, romantic, realist

„Pentru admirabila lui nuvelă istorică, *Alexandru Lăpușneanu*, model neîntrecut al genului, Costache Negruzzi e socotit, pe bună dreptate, un romantic; tema, caracterele, canoanele, culoarea de epocă — o fixează între producțiile cele mai tipice ale romantismului.

Un simț dramatic și o luciditate, în evocarea cruzimilor, ne divulgă și un fond mai realist în substratul scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

El nu poetizează şi nu este liric în reconstituirea trecutului istoric; este un fel de nuditate a sentimentelor, a caracterelor şi a situaţiilor dramatice, pe care acest spirit, înrudit cu al lui Mérimée, o păstrează în tot timpul naraţiunii; şi mai este o detaşare de subiect, o frînă vizibilă, pe care n-o întîlnim la nici un romantic de mare rasă. Subiectul nuvelei este atît de specific al romantismului, încît este firesc ca scriitorul să se mişte în cadrele convenţionale ale genului. Sensibilitatea lui este însă a unui romantic de temperament fugos; dovada cea mai bună sunt versurile lui, greoaie, prozaice, tocmai cînd abordă teme ostentativ romantice.

Costache Negruzzi e romantic în măsura în care este atras să zugrăvească pasiunile forte, elementare, ale personagiilor din vestita lui nuvelă istorică. Romantismul este al personagiilor, dar nu e grefat în structura lui individuală.

Să admitem că inaptitudinea lui de poet liric nu este o dovadă categorică a lipsei de sensibilitate şi fantezie romantică; operele slabe ale unui scriitor nu pot fi luate ca unitate de măsură; sunt neizbutite şi atîta tot.

Dar scrisorile lui, plăcute la citit şi astăzi, caracterizează un spirit lucid, ironic şi măsurat, o expresie limpede, cursivă, fără ornamente figurative, cu alte cuvinte sunt o operă cu vădite atribute clasice, în felul prozei veacului al XVIII-lea.

Romantismul global al lui Negruzzi? Tot o exagerare a istoriei literare, care nu discerne ‚ntre general şi individual". (Constantinescu, *S*, VI, p. 390).

Structura eseistică

„Capodopera lui Negruzzi rămîn scrisorile din *Negru pe alb* (dacă exceptăm acum *Alexandru Lăpuşneanu).* Formula dă mînă liberă graţiei asociative şi simţului pentru limbă pe care autorul le poseda ca nimeni altul înainte de Odobescu; erudiţie şi artă, am putea spune, ironie antiromatică («De unde dracu ai scos frazele astea de romanţ?» întreabă naratorul pe demodatul boier Bogonos, care colora legenda Sfîntului Grigorie cu elemente de portret romantic. Modelul se dovedeşte a fi *Pustnicul* lui d'Arlincourt). Izvoarele acestor proze sînt la fel de interesant de cercetat ca şi natura lor artistică. Despre La Bruyère s-a vorbit adesea. Şi, gîndindu-ne la Onuphre-Tartuffe, apropierea devine evidentă. Despre Saint-Simon, mai rar. Negruzzi ştia bine literatura franceză clasică (fapt care, cum am văzut, a impus în ochii criticii pretinsul lui clasicism), dar şi pe aceea a secolului XVIII. Caracterul, fiziologia, memorialistica se găsesc însă — şi despre acest lucru nu s-a spus nimic — reunite într-o specie care la noi nu avea tradiţie, dar era bine cunoscută aiurea: *eseul.* Scrisorile din *Negru pe alb* sînt eseuri ca acelea englezeşti ale lui Johnson, Addison ori Goldsmith, asemănătoare cu *Poştalionul, Cetăţeanul lumii,* eseurile despre Tibbs, amintirile lui Addison şi Steele din *The Spectator.* Negruzzi, e, poate, întîiul nostru eseist, urmat de Russo, Kogălniceanu, Ghica, Hasdeu, Odobescu şi ceilalţi. Pînă la apariţia romanului, proza cea mai bună la noi a fost eseistică şi memoralistică (cele două ramuri principale ce se găsesc unite într-un acelaşi trunchi de bază, adică la Negruzzi). Diferenţa este că memoralistica evocă moravuri trecute, în vreme ce eseistica zugră-

Scanned with OKEN Scanner

veşte de obicei moravuri contemporane. Epoca de dinainte de 1863 îşi are deci romanul de actualitate şi romanul istoric. *Negru pe alb* şi *Scrisori către Vasile Alecsandri*". (Manolescu, *T.*, III, p. 19—20).

Un deschizător de drumuri

„Corelînd unghiul de percepţie critică sincronic cu cel diacronic, observăm că o mare parte din «scrisori» panoramează în chip elocvent o întinsă gamă de «forme» circumscrise «genului scurt». Fişele de caracter, faimoasele «fiziologii» din «scrisorile» II *(Reţeta)* şi IX *(Fiziologia provinţialului)* stau la baza portretului literar conceput ca o construcţie analitic-descriptivă în maniera clasică, dată fiind maxima generalitate a tipologiei umane. Modernitatea viziunii şi a procedeelor de aici se va remarca în decursul întregii istorii a prozei noastre. dacă, de pildă, tableta arghezianã reprezintă ultima consecinţă a evoluţiei speciei, romanul călinescian, în schimb, învederează extraordinara ei capacitate de pătrundere în structurile genului «proteic». Memorabila «scrisoare» a IV-a, în care este evocat straniul «poet necunoscut» Daniil Scavinski, e un model de fragment memorialistic turnat în tipar portretistic, o piesă inimitabilă prin savoarea ei tragicomică. De data aceasta, a-l socoti pe C. Negruzzi între cei dintîi precursori ai lui E. Lovinescu, memorialistul sau ai lui C. Stere, memorialistul deghizat în romancier, ni se pare cît se poate de firesc. Mai departe, am spune că scrisorile V *(Iepurărie),* XX *Statistica lupilor)* şi XXV *(Un vis)* nu sînt străine de «înscenările» epic-dialogate din «momentele» lui I. L. Caragiale. În fine, ne atrag atenţia şi alte aspecte: apetitul pentru snoave de tip parabolic în descendenţă balcanico-orientală din «scrisorile» VIII *(Pentru ce ţiganii nu sînt români)* şi XXII *(Istoria unei plăcinte);* intruziunea spiritului paremiologic, cu efectul lui firesc, — «comedia limbajului» — din scrisoarea XII *(Păcală şi Tîndală);* naraţiunea scurtă în alcătuirea căreia identificăm surprinzătoare aliaje dintre pamflet şi reportaj («scrisorile» XIII, *Lumînărică,* XXVII, *Un proţes de la 1826* şi XXV, *Omul de ţară)* sau dintre reportaj şi eseu («scrisorile» XXVIII, *Pelerinagiu,* şi XXX, *Băile de la Ems)*". (Ciobanu, *Î.*, II, p. 20—21).

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Odobescu

S-a născut la 23 iunie 1834 la Bucureşti, a murit în acelaşi oraş la 10 noiembrie 1895. Fiul generalului Ion Odobescu şi al Catincăi (n. Caracaş). Prozator şi istoric. A învăţat în casă, cu dascăli particulari, apoi la colegiul „Sf. Sava". În 1850 pleacă la Paris, intră în contact cu revoluţionarii emigraţi (C.A. Rosetti, fraţii Golescu, fraţii Brătcanu şi activează în societatea „Junimea română" (1851) debutînd cu articolul *Muncitorul român*, nesemnat. Adevăratul debut cu poezia *Odă României* şi studiul *Despre satira latină* în revista „România literară" (1855). Funcţii administrative sub A.I. Cuza, ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice, ministru interimar la Externe (1863). Se autoexilează (Geneva, Paris, 1879—1880). Secretar de legaţie la Paris (1881—1886). Membru al Societăţii Academice Române (1870) şi vicepreşedinte al secţiei de istorie-arheologie (1874). Editează „Revista română pentru ştiinţe, litere şi arte" (1861—1862). Scrie nuvelele *Mihnea-Vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna* (în volum, *Scene istorice din cronicile Ţării Româneşti*, 1860), eseul *Pseudokynegeticos* (1874), memorialul istoric *Cîteva ore la Snagov* (1861), pamfletele *Prandiulu academicu* şi *Fumuri archeologice scornite din lulele preistorice* (combătînd *Dicţionarul* latinist al lui Massim şi Laurian, precum şi diletantismul arheologic al lui Bolliac). Preocupări de istorie literară şi folclor *(Mişcarea literară din Ţara Românească în secolul al XVIII-lea*, 1869; *Poeţii Văcăreşti*, 1860; *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene, mai cu seamă în raport cu ţara, istoria şi datinile românior).* A ţinut cursuri de arheologie la Universitatea din Bucureşti *(Istoria arheologiei*, 1877). *Tezaurul de la Pietroasa (Le Trésor de Pétrossa*, vol I, Paris 1889; vol II—III, postum 1896, 1900) este o monografie istorică erudită. Editează texte vechi, scrierile lui Cantemir, Alecu

Scanned with OKEN Scanner

Russo, N. Bălcescu *(Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul)*. Erudit şi stilist, evocator de substanţă romantică, dar şi barocă, scriitorul ocupă un loc de seamă în literatura română.

Semnele umanului

„Cîteva ore la Snagov şi *Istoria arheologiei, Pseudokynegeticos* şi *Cununa mare din tezaurul de la Novo-Cerkasck, Ateneul Român...* şi *Tezaurul de la Pietroasa* reţin atenţia în măsura în care, prin ele, demersul fermecător al inteligenţei autorului prezintă *omul în «mediul său formal».* Fiindcă «viaţa formelor» delimitează şi defineşte cu pregnanţă acele «climate psihologice» în absenţa cărora orfăurăria ar rămîne un istoric arid al bijuteriei, arhitectura — fastidioasă incursiune în stilistica edificiilor circulare, iar arheologia — obiectul unui studiu pedant şi iremediabil desuet. Ea dă culoare şi farmec ambianţelor, identitate siluetelor, consistenţă evocărilor.

Sinteza impresionantei iconografii, parcurse în paginile operei sale produce, la Odobescu, unul din cele mai impresionante «repertorii de umanitate» din cultura noastră. Pictura şi numismatica, gravura şi podoabele, basorelieful şi armele, pergamentele şi vasele sacre, mozaicul şi odăjdiile sînt convocate din marile muzee ale lumii, din tezaurele templelor şi relicvelor mănăstirilor, din colecţiile Vaticanului şi din Istoria lui Pliniu pentru ceea ce promit să destăinuie în legătură cu viaţa omului de pretutindeni şi de totdeauna". (Curticăpeanu, *O.*, p. 205).

Tematism

„Cîteva ore..., *Pseudokynegeticos* sînt mici enciclopedii artistice, ca şi, în fond, *Istoria arheologiei* care e mai puţin istorică decît tematică. Enciclopedia se bazează pe o ordine nominală, nu evenimenţială; obiectele se găsesc alăturate, nu înlănţuite; descrierea triumfă asupra naraţiunii. Calea de la un obiect la altul nu mai este logică şi temporală: ci analogică şi spaţială. Însă, în acelaşi timp, enciclopediile sînt cataloage în care se cuprinde un întreg univers, redus la nume şi teme: universul vînătorii în *Pseudokynegeticos,* al arheologiei în *Istorie.* Lumi închise, structurate cu o metodă divagantă. Plăcerea lui Odobescu constă în enumerare, comparaţie, paralelism: neavînd imaginaţie, cum s-a zis, în sensul psihologic ori epic, el are în schimb în astfel de reconstituiri tematice ale unui spaţiu determinat de obiecte. Dacă Ficţiunea maschează Obiectul, Tema îl arată. Odobescu are voluptăţi de colecţionar. Dar ce sînt *Le Trésor* şi celelalte dacă nu colecţii, bric-à-brac-uri, muzee arheologice de dimensiuni portabile, pinacoteci şi gliptoteci de buzunar? Spre deosebire de nuvele, aici pretextul se constituie în text, care nu e altceva decît nume inefabile a digresiunilor şi divagaţiilor erudite; un text deschis, care, cu alte cuvinte, se generează de la sine; şi nu o carte, ci utopia sau idealul ei". (Manolescu, *I.*, p. 76—77).

Scanned with OKEN Scanner

Critică şi stil

„Modelul de la care se inspiră Odobescu, mai corect, pe care ar voi să-l reediteze («de-aş şti şi eu cîtă carte ştie răposatul Lessing!» exclamă într-un titlu adecvat), este lucrarea acestuia, intitulată «Laocoon sau despre marginile respective ale poeziei şi ale picturei» şi tipărită în 1703. «Mi-a venit în gînd, mărturisea Odobescu, că o carte de felul acesta s-ar putea scrie luînd cineva de subiect vînătoarea, spre exemplu, şi analizînd pe rînd toate impresiunile ce ea produce asupra imaginaţiunii şi asupra simţimintelor omeneşti, prin împrăştierea omului la însăşi acţiunile ei, cît şi prin descrieri literare, prin imitaţiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vînătoare». Şi sugestia aceasta pare să fie cu mult mai adîncă decît se bănuieşte. Căci mai presus de impulsul şi tema lucrării sale, ceea ce i-a oferit «Laocoon» lui Odobescu a fost mai cu seamă tiparul şi tehnica. La fel cu majoritatea opusculelor critice ale lui Lessing, «Laocoon» este cu adevărat o peregrinare în clasicitate, o cursă neobosită a citatelor, o impresionantă junglă de referinţe, în josul paginei, ce ar fi putut speria pe oricine, nu însă şi pe intreprindul explorator al cărţilor, care a fost Odobescu. Critica, scrie de nu mă înşel Thibaudet, este o artă a referinţelor şi din acest punct de vedere «Pseudokynegheticos» este o lucrare de critică, prin toată acea confruntare de texte şi autori ce vin să sprijine şi să ilustreze oricare din capitolele cărţii. (...)

Sumă a preferinţelor de totdeauna, culturale, ştiinţifice şi chiar intime, «Pseudokynegheticos» e mai cu seamă o sumă prin timbrul expresiei particulare, acelaşi în toată opera lui Odobescu, însă mai scînteietor ca oriunde în această lucrare, de un caracter mai liber, mai amabil, mai autobiografic şi care, alături de corespondenţa lui — una din cele mai patetice, — poate fi socotită cea mai întinsă a lui confesiune. Nicăieri stilul lui Odobescu, acel stil elegant, armonios, bogat în ritmuri bine cumpănite şi despre care s-au spus şi scris atîtea justificate laude, nu este mai fluid, mai descorsetat, mai puţin academic, prin tot acel zîmbet, care îl străbate, prin toate acele ironii care îl spumează, prin tot acel manierism şi toată acea preţiozitate de cărturar şi de linguist, căruia îi sînt deopotrivă de dragi şi neologismul şi verbul arhaic". (Perspessicius, *J.*, p. 138—141).

Scene istorice

„Predilecţia autorului se orientează în două direcţii: fie spre resursele de fast şi strălucire ale trecutului, spre bogăţia şi culoarea îmbrăcămintelor şi a ceremoniilor lui, fie spre momentele de tensiune dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă, pentru primul caz, se pun în mişcare resorturile sensibilităţii estetice şi afective, în cel de al doilea, participarea autorului implică bogatele lui resurse morale şi sufleteşti, omenia, compasiunea, dreapta judecată. Participă, pe de o parte, creatorul de culoare locală, cu toată documentaţia arhivistică de care dispune, cu toate resursele sale de imaginaţie şi sensibilitate, pe de alta, autorul ispitit de demonul creaţiei dramatice, izolînd momentele de tensiune, partitura posibilă a eroilor, schiţînd tirade şi mai ales, înfăţişînd finaluri cutremurătoare". (Tomuş, *I.l.*, p. 34—35).

Scanned with OKEN Scanner

Anton Pann

Pe numele său adevărat Antonie Pantoleon Petroveanu, s-a născut în Bulgaria, la Sliven, probabil în 1796, ca fiu al unui căldărar, şi a murit la Bucureşti, 2 noiembrie 1854. Rămas orfan de tată, trece cu familia în nordul Dunării, se instruieşte mai mult ca autodidact, urmînd însă şi şcoala lui Petru Efesiu din Bucureşti. A cunoscut o existenţă destul de aventuroasă, ca urmare a nestatorniciei vremurilor şi a temperamentului său voluntar. Principalele ocupaţii înregistrate sînt cea de tipograf orientat înspre editarea de cărţi populare, calendare, folclor urban, cîntece de lume, lucrări ecleziastice etc., cea de cîntăreţ bisericesc (îl întîlnim practicînd această îndeletnicire la Braşov, în 1821 şi 1828, la Bucureşti în 1842) şi profesor de muzică al seminarului Mitropoliei bucureştene (1842). După o primă epocă de redusă originalitate în care se mulţumeşte să compileze, să traducă şi să adapteze, în funcţie de cerinţele publicului, literatură populară, poezie neoanacreontică sau cîntece bachice, vocaţia creatoare antonpannescă se vădeşte în *Fabule şi istorioare*, 1841, sinteză de străvechi povestiri şi literatură sapienţială pe un fond propriu humoristic şi de savoare lexicală. Mai publică *Culegere de proverburi sau Povestea vorbii*, 1847, paremiologie populară ordonată tematic şi versificată, şi *O şezătoare la ţară sau Povestea lui Moş Albu*, (partea întîi, 1851, partea a doua 1852), relatare a desfăşurării unei şezători ca pretext pentru transcrierea de proverbe, zicători, povestiri etc., totul sub pecetea aceleeaşi aplecări atît de caracteristică autorului înspre exploatarea pitorescului lingvistic sau a observaţiei comportamentului moral.

Scanned with OKEN Scanner

În intermundii

„Cunoscător al literaturilor balcanice populare, Anton Pann este o prelungire a acestora în literatura română; cunoscător al literaturii populare române, dar neputînd intui just esenţa ei, el o transpune în registrele literaturii culte, fără să-i poată conferi caracterele acesteia, dar falsificîndu-i, într-o măsură, spiritul; cunoscător al literaturii culte române, el caută să o popularizeze şi anumite aspecte ale ei sînt într-adevăr popularizate de el, dar de la meditaţia intimă şi de la poezia de ţinută a unui Cîrlova sau Grigore Alexandrescu, ajungem la demonetizarea din *Spitalul Amorului* (...). Astfel, oricărui domeniu s-ar adresa, elementele recoltate de Anton Pann sînt înscrise toate pe un anumit portativ, ceea ce arată că el îndeplineşte oarecum rolul unui organ de nivelare literară. Nu i se poate contesta însă o anumită vervă activă în sferele primare de gîndire şi de simţire în care s-a manifestat, după cum nu i se poate contesta o anumită vedere plastică a lucrurilor şi situaţiilor (...). Ca formă particulară a intuiţiei sale, A. Pann se caracterizează printr-un ochi oriental, pentru care viaţa se desfăşoară într-un ritm lent şi sub lumini colorate". (Popovici, *S.l.*, II, p. 102—103).

Interesul folcloric

„S-a spus uneori că Anton Pann este un folclorist. Nu încape îndoială că transcrierile sale au fost dintre cele mai întinse şi că scrierile compuse de el alcătuiesc un izvor folcloric de cea mai mare însemnătate. Mai ales în materia proverbelor nimeni înainte de Zanne, care dealtfel l-a folosit din plin, n-a dat o colecţie mai bogată a maximelor populare. Un folclorist este totuşi un om de ştiinţă şi meritul său constă în întinderea investigaţiilor şi în exactitatea transcrierilor sale. Nu aceasta din urmă a fost însă preocuparea lui Anton Pann. Scriitorul nostru dispune cu libertate de materia populară. Nu pregetă să-i schimbe forma, dacă prin accentuarea contrastelor sau prin versificare poate să obţină un relief mai puternic al zicerii. Interesul culegerilor lui Pann, mai cu seamă în *Povestea vorbei,* stă apoi în faptul că autorul surprinde apropierea dintre diferitele proverbe, auzite în împrejurările cele mai deosebite, şi le grupează după afinităţile lor, în capitolele unui adevărat tratat de morală practică ale cărui teme sînt: «despre cusururi sau urîciuni; despre pedanţi sau copilăroşi; despre vorbire; despre minciuni şi flecării; despre năravuri rele; despre leneşi; despre beţie; despre lucrare; despre învăţătură; despre negoţ şi tovărăşie; despre amor şi ură; despre neunire şi neînţelegere; despre iuţeală şi mînie; despre amiciţie sau prietenie»". (Vianu, *O.*, II, p. 15).

Poetul

„Metoda fundamentală este aceea folosită de C. Negruzzi în *Păcală şi Tîndală* adică aglomerarea de sentinţe. Interesul didactic e nul şi în grămădirea aproape monstruoasă de aforisme pe o idee iniţială şi printr-o

Scanned with OKEN Scanner

asociaţie foarte largă, autorul rotunjeşte, aliniază după un program ritmic, urmărind, instinctiv, totdeauna un efect burlesc: *«Aideţi să vorbim de geabă/ Că tot n-avem nici o treabă/ Fiindcă/ Gura nu cere chirie,/ Poate vorbi orice fie.// De multe ori însă/ Vorba, din vorbă în vorbă/ Am ajuns şi la cociorbă./ Ş-atunci vine proverbul:/ Vorba pe unde a ieşit/ Mai bine să fi tuşit// De aceea:/ Cînd vei să vorbeşti, la gură/ Să aibi lacăt şi măsură.// Adică:/ Vezi bîrna din ochiul tău/ Şi nu vorbi p'alt de rău.// Spre pildă:/ Cînd vei vorbi de mucos/ Nici tu să fii urduros./ Că nu e mai urît cînd cineva/ Face pe frumos, că e ponenos,/ Şi pe cel urît că e aurit.// Altul iar,/ Trînteşte cuvîntul tronc,/ Ca cloşca cînd face clonc.»*

Schimbarea ritmicei, neprevăzutele rime interioare, armonizarea culorilor verbale ţipătoare dezvăluie un artist desăvîrşit". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 212).

Povestitorul

„Sîntem de acord ori de cîte ori se vorbeşte despre darul (poate natural) de povestitor al acestui popor («superbă rasă de povestitori» remarca Taşcu Gheorghiu, amintind în favoarea entuziasmului său numele lui Anton Pann, Ion Ghica, C. Negruzzi, Al Odobescu, M. Eminescu). Povestitorul înzestrat este o manifestare frecventă în spaţiul istoric al culturii româneşti; aspiraţie spre cunoaştere şi comunicare, demersul estetic materializat în rostirea frumoasă a povestirii poate fi sesizat într-o istorie a formelor eposului popular, extrem de bogat şi de elocvent sub specia «darului» de povestitor.

Anton Pann ilustrează exemplar atari însuşiri, realizînd prin arta sa o sinteză cu totul aparte, însumînd experienţa exemplară a povestirii orientale precum şi dimensiunile specifice ale naraţiunii noastre. Cum se exprima D. Popovici, «Opera toată împleteşte atmosfera locală cu atmosfera orientală şi cum unele din poveşti îşi identifică izvorul în *Halima*, şezătoarea lui Anton Pann prezintă şi ceva din divanul Şeherezadei»...

Culegere de proverburi sau Povestea vorbii (1847) şi *O şezătoare la ţară sau Călătoria lui Moş Albu* (1851—1852) confirmă talentul naratorului; în special cea dea doua lucrare ne iniţiază cu o magistrală cunoaştere a spiritului autentic al naraţiunii, constituindu-se în două planuri narative, anticipînd în cele din urmă o serie de frumuseţe epică unică: *Hanu Ancuţei* a lui M. Sadoveanu. «Istorioarele» lui Anton Pann unesc savoarea şi plăcerea narării cu farmecul întîmplărilor totdeauna pilduitoare, invocînd modele sau pronunţînd sentinţe morale ilustrate prin evenimentele subordonate sensului moral. Din fericire, povestirea se eliberează de cele mai multe ori de condiţia strict moralizatoare, degajînd înţelepciune şi un indelebil gust pentru a rosti". (Vlad, *P.*, p. 56—58).

Scanned with OKEN Scanner

Resursele modernității

„Pann găsește în zilele noastre simpatia tuturor celor care detestă caligrafia stilului. El este, în felul cel mai concret al cuvîntului, un autor anticalofil. Arta lui e directă, izvorînd din jetul spontan al condeiului, neintroducînd pe traiectul impresie-expresie nici un fel de cenzură deformantă. Scria cum vorbea, fără a căuta efectul (...) Într-o epocă din ce în ce mai învălmășită, în care mecanismele ne iau tot mai mult în posesie, în care artificiul stăpînește în alimentație, în cosmetică și în stil, în care străzile orașelor se micșorează din cauza înmulțirii automobilelor, reîntoarcerea la Pann e ca o reîntoarcere la natură: ne redescoperim cu bucurie proaspătă sevele adînci ale ființei.

Dar, desigur, spontaneitatea, oricîtă vervă ar pune în mișcare, n-ar izbuti, ea singură, să transforme un mîzgălitor de hîrtie într-un scriitor. La Pann există și altceva, mult mai mult decît atît. În operele cu adevărat reprezentative (nu acelea pe care s-a mărginit să le editeze, ci acelea pe care le-a compus), mai ales în *Povestea vorbei* și *O așezare la țară,* analiza, chiar și observația superficială, constată o modalitate de artă sui-generis pe care am putea-o numi «jocul cu vorbele». (...) Procedeul e de a stoarce resursele limbii printr-un experiment instinctiv: al reacției în lanț. Se pleacă de la un cuvînt, grupîndu-i-se în jur semnificațiile, ca într-un fel de morișcă semantică, pînă cînd, pe neașteptate, din combinația vorbelor știute începe să reverbereze un sunet încă neauzit, dar plauzibil. E ca și cum scrisul ar lua-o înaintea inspirației iar opera s-ar face în pofida creatorului". (Cornea, *O.î.,* p. 121—122).

Scanned with OKEN Scanner

Hortensia Papadat-Bengescu

Prozatoarea, născută în 8 decembrie 1876 în comuna Iveşti (Galaţi), moartă în 5 martie 1955 la Bucureşti, a fost unicul copil al ofiţerului Dimitrie Bengescu (frate al dramaturgului junimist, generalul G. Bengescu-Dabija) şi al Zoiei, profesoară. Studiile la pensionul „Bolintineanu" din Bucureşti, întrerupte prin căsătoria cu magistratul Nicolae Papadat. Între 1897—1933 familia, tot mai numeroasă (patru copii) este transferată dintr-un oraş în altul (Turnu-Măgurele, Buzău, Focşani, Constanţa, Galaţi, Ploieşti etc.). Debutează tîrziu, în 1912 cu un articol semnat *Lys* în ziarul conservator *La Politique;* prima bucată literară, *Viziune*, este publicată în „Viaţa românească", în 1913. Debut editorial cu volumul de nuvele *Ape adînci* (1919). În timpul războiului lucrează ca soră de caritate voluntară în spitalul din Focşani. Colaborează la „Sburătorul", devenind membră fondatoare a cenaclului. În 1920 se reprezintă la Teatrul Naţional *Bătrînul* şi apare volumul de nuvele *Sfinxul*, urmat de *Femeia în faţa oglinzii* (1921), *Romanţă provincială* (1925), *Desenuri tragice* (1927). Romanul *Balaurul* (1923) transcrie experienţa din timpul războiului, constituind o cotitură în operă. În 1926 inaugurează ciclul familiei Hallipa, capodoperă a romancierei, cu romanul *Fecioare despletite*, ciclu din care mai fac parte *Concert din muzică de Bach* (1927), *Drumul ascuns* (1932), *Rădăcini* (1938) şi *Străina*, manuscris în două volume pregătit pentru tipar, dar pierdut. Un alt roman, *Logodnicul* (1935), care nu face parte din ciclu, este primit iniţial de critică cu rezerve. În 1936 i se decernează Marele premiu al S.S.R. O nouă recunoaştere este Premiul naţional pentru proză (1946). A mai scris piese de teatru *(A căzut o stea, Lulu)* şi poeme în limba franceză („Revista română", 1942). Înnoitoare a romanului românesc de analiză psihologică prin viziune şi tehnică literară, urmăreşte mă-

Scanned with OKEN Scanner

rirea şi decăderea unei familii, surprinzînd pretinsa lume bună, snoabă şi protocolară, în procesul de dezagregare biologică şi morală, dar neocolind lumea parveniţilor. Citadine, romanele au o „obiectivare" nouă, cu consecinţe ironice, chiar sarcastice. Ideea că sufletul este o formă a trupului („trup sufletesc") duce la perspectiva dinamică asupra psihicului într-un complex de restabilire a echilibrului, urmărit în cele mai adînci detalii. Cazurile de normalitate, de unitate suflet-trup sînt unicorde şi foarte vulnerabile, mutaţiile provocate de dezacordul dintre „eul interior" şi cel „real" par a avea consecinţe dramatice. Personajele irump în naraţiune, conturîndu-se prin surprize, dezvăluind monografia stărilor sufleteşti, a proceselor morale şi a nevrozelor.

Specificul aristocraţiei recente

„Arta scriitoarei constă în surprinderea dramelor ascunse sub calmul convenţiilor mondene, a murdăriilor lustruite. Din acest punct de vedere se poate vorbi de Proust. Acela zugrăvea mai ales aristocraţia, o clasă unde reacţiunile indivizilor sunt de prea mult exerciţiu ereditar, inaparente, protocolare, şi în care preocupările vitale li s-au substituit de mult cazuri de conştiinţă măruntă, puerile. În cazul nostru, lipsind o aristocraţie bine organizată şi de o vechime incontestabilă, avem de a face cu o mixtură de oameni de cele mai disparate origini, care însă încearcă a constitui o clasă de elită, înlăturînd instinctele de conservare animală şi cultivînd viaţa senzaţiilor moderne. Această lume există şi oricît de ridicule ar fi unele manifestări, orientarea ei se face în folosul civilizaţiei, fiindcă unde nu se află o clasă frivolă, specializată în existenţa de lux, nu poate răsări nici marea cultură. Deocamdată eroii Hortensiei Papadat-Bengescu sunt în faţa parvenitismului. Elena, ca fată a mizilencei Lenore, va fi mai mult o snoabă şi o intelectuală, decît o aristocrată, punînd teatralitate şi excesivă rigoare acolo unde o aristocrată adevărată s-ar fi lăsat în voia celei mai nealterate simplităţi. Eroii scriitoarei sunt mai toţi snobi exagerat stilizaţi. «Adriana nu mînca de obicei decît pureuri de orez şi cartofi spumoase şi catifelate. Refuza mai ales cu tărie supele de carne ca pe ceva otrăvit care ofensa gustul ei delicat, prin natura lor substanţială». Nici lui Mimi nu-i place muşchiul însîngerat, cu «palpit». Ea preferă, ca «ultima coloare a vieţii, deci a sîngelui să fi dispărut abia, şi fraged încă dar împăciuit, să fie înconjurat de buchetul cartofilor transparenţi şi rumeni». În snobismul protocolar al Elenei intră prea multă estetică, iar estetica e boemă, violenţă, adică anti-aristocraţie.

Un aspect caracteristic al acestei lumi este că indivizii nu sunt preocupaţi de bani, decît la început, în momentul intrării în clasă. Toţi sunt mai mult sau mai puţin bogaţi, în afara oricărei griji materiale. Averea este unicul mediu în care pot pluti aceste fiinţe diafane. Energia ne mai fiind îndreptată în sensul cîştigării existenţei, toate subiectele romanului balzacian sunt eludate. Aci avem de a face cu persoane preocupate de «ce zice lumea», ambiţionînd să dea serate, să fie primite la anume recepţii dificile, să reacţioneze în toate momentele vieţii, chiar cele mai grave, în

Scanned with OKEN Scanner

modul cel mai distins. Femeile caută aparența socială, plăcerea fizică, higiena corporală, niciodată pasiunea, idealul. Avem de-a face cu un roman feminin, de aspirații terestre". (Călinescu *I.r.* p. 656—657).

Realism atipic

„Într-un articol mai vechi al său, Șerban Cioculescu făcea observația, îndreptățită din multe puncte de vedere, că opera scriitoarei, deși conține numeroase implicații sociale, nu reprezintă totuși *«plăsmuirile sale omenești ca valori tipice sau caracteristice pentru serii sociale»*. Observația era ilustrată prin cîteva exemple foarte bine alese: preocuparea Elenei Drăgănescu de a recupera moșiile de la Prundeni, înstrăinate de tatăl ei, nu trebuie subsumată procesului de *«redresare a prăbușirii matrimoniale»*, nu trebuie interpretată ca un semn de vitalitate în clasa burgheziei mari, ci ca un *«derivativ arbitrar»* al voinței personajului.

În plus, scriitoarea nu s-a gîndit să delimiteze cu rigurozitate unele grupuri sociale, *«spre a le da o compunere unitară»;* astfel, Lică Petrescu, trubadurul de mahala, se deosebește radical de toți membrii familiei sale, *«ca o mlădiță străină de trunchi»*. Spiritul de sistem lasă pretutindeni locul preocupării pentru adevărul sufletesc. Prin această particularitate a sa, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu se desprinde de spiritul obișnuit al literaturii române, care a pus dintotdeauna în centrul atenției sale problemele sociale și care s-a exprimat cu intensitatea cea mai mare, în secolul nostru, prin Liviu Rebreanu.

Acestui deficit îi corespunde însă un excedent considerabil în altă direcție, în studiul personalității, al naturii umane. Pe un teren aproape necunoscut, scriitoarea trasează drumuri sigure, fructifică intuiții de o mare adîncime, aliniindu-se cu dezinvoltură nivelului celui mai avansat la care ajunsese romanul european în acel moment, prin Marcel Proust în special". (Petrescu. L., *R.*, p. 85—86).

Patologie și degenerescență

„Proza Hortensiei Papadat-Bengescu propune contemplației o lume de deasupra societății românești, o lume restrînsă de descendenți din tată în fiu de mari moșieri, prinți ai spiritului și chiar prinți de sînge, mai mult o «societate», decît o lume și poate mai mult un clan (dar clan nobil, dacă se poate spune) decît o societate. Oamenii aceștia sînt niște devitalizați. O ereditate încărcată îi condamnă la statism și interiorizare. Boli fizice ca tuberculoza, anemia pernicioasă, hemofilia și altele le complică abulia și suferințele ei morale pînă la a-i face să creadă într-o etică și un privilegiu de clasă al suferinței. Degenerarea înflorește sumbru pretutindeni, în destinul de familie. Oamenii aceștia nu au vorba dreaptă și conștiința simplă a oamenilor sănătoși; sînt complicați în cuvînt și în suflet,

Scanned with OKEN Scanner

sînt mai ales suspicioşi şi suspectaţi, iar suspiciunea proprie şi a semenilor îi face temători şi analitici. Viaţa lor, pustie în aparenţă, mai cu seamă pustiită, e un lung proces autoscopic. Cazuri curioase, poate nu atît de rare, dar oricum anormale, cazuri de urmărire, într-un personaj şi de către el însuşi, a efectelor unei infecţii microbiene, efecte fiziologice şi efecte morale, cazuri de existenţe hipnotice, susţinute prin undele psihiste ale unei fiinţe moarte, cazuri de fiziologie anormală, de androginism fizic şi moral, cazuri de ereditate monstruoasă, cazuri strict sufleteşti de mitomanie erotică etc., etc., viziune în sfîrşit clinică şi rezultat global al unei infinităţi de observaţii interne, în regiuni sufleteşti unde gîndul, născîndu-se şi retrăgîndu-se nemotivat ca un cornuţ de melc, precede exprimarea şi chiar se dispensează de ea ca să se comunice, regiuni morale acoperite în permanenţă de ceaţa unei intenţionalităţi, normal, indescifrabile. Papadat-Bengescu nu este aşadar un autor dificil numai pentru cititori, dar şi faţă de sine însăşi, de îndată ce îşi propune să analizeze naturi atît de exceptate de la norma comună. Creaţia sa e de aceea un continuu act de îndrăzneală. Niciodată un condei românesc n-a înţepat colţuri sufleteşti mai ferite de lumina inteligenţei, mai întunecate şi totodată mai vii". (Streinu, *P.*, II, p. 198—199).

Concepţia fiziologică a vieţii morale

„Autoarea (...) conduce după voinţă descompunerile sufleteşti, cu o luciditate de fiziolog, în ochii căruia descompunerile morale nu sînt decît epifenomenele vieţii organice. Cu d-sa se introduce pentru prima oară în literatura noastră o concepţie oarecum fiziologică a vieţii morale, fără însă ca determinismul fiziologic să izgonească viaţa morală. H. Papadat-Bengescu, cu inteligenţa masculină pe care i-o releva cîndva E. Lovinescu, este, după noi, un psiholog dublat de un fiziolog cu aceeaşi măiestrie. Ceea ce în mod stîngaci şi cu aparenţe de arbitrar formula o eroină din *Fecoarele despletite* despre «trupul sufletesc», s-a limpezit cu vremea că nu este altceva decît interdependenţa psihofizică. De aici urmează în mod necesar rolul covîrşitor al patologiei în romanele autoarei, nu ca o predilecţie subiectivă pentru morbid, cum ar putea crede unii moralişti neajutoraţi, ci ca o concepţie personală de viaţă. Necomplementată cu mari posibilităţi de intuiţie psihologică, o asemenea concepţie s-ar cuveni învinovăţită de biologism şi redusă la un interes cu totul secundar. Romanciera stăpîneşte însă cu prisosinţă un foarte întins registru de intuiţii morale, care îi îngăduie cele mai adînci sondări sufleteşti, iar anchetele medicale de care uzează nu au de la o vreme nici o pedanterie. Dimpotrivă, intuiţiile clinicale, distribuite cu un deosebit simţ al măsurii, îi servesc doar de sprijin pentru conturarea unor complexe fizionomii morale". (Cioculescu, *A.l.c.*, p. 381—382).

Scanned with OKEN Scanner

Treptele devenirii

„Bogata operă a d-nei Papadat-Bengescu își schimbă aspectele pe măsura noilor contribuții, de la lirismul inițial și lucida descindere în meandrele eului feminin, dezghiocat de misterul convențional, sau de la confesiunea Porporatei, ce-și destindea zborul pasiunii învăluite în argintul razelor lunare, cu impudoare poetică, în jerbii de frenetic senzualism și grație, am urmărit treptat spectacolul unei conversiuni spre obiectivitate. Umbre inundate de lirism, *Femei între ele*, vădeau o încercare de încorporare artistică a realității. Străbătînd debil prin *Romanul Adrianei*, filonul epic se pulverizează însă în cascadele interoare ale faptelor săvîrșite numai în forul intim; incidentele externe converg, în ecouri înmiite, spre ecranul subconștientului, avid să-și desfășoare liniile frînte și încurcate. *Balaurul* abia începe a fi o afirmare spre izbînda evadării din sine. Faza lirică a scriitoarei, înecată în senzații multiple, halucinate de extaz și voluptate, tîra după efluviile subiectivității un capricios dans stilistic, o neîntreruptă și asimetrică aglomerare de analiză și de acuitate incisivă, în taina gineceului capitonat, în genere, de sentimentalism odihnitor. (...)

Prin *Concert din muzică de Bach*, d-na Papadat-Bengescu smulge biruința geometriei în spațiu proprie romanului.

Personagiile episodice, reluate în ciclul din *Fecioarele despletite* și trecute aci pe primul plan, își trăiesc viața proprie, independent, în contururi pline și în fapte împlîntate în pămîntul aspru al realității. În jurul concertului, pivot de confluență a tuturor, se țese o triplă dramă a partenerilor simetric distribuiți în structura romanului; după realizarea formulei de obiectivitate, scriitoarea realizează și arhitectura compoziției. (...)

În *Concert din muzică de Bach* fuzionează două calități, pînă acum separate: analiza luxuriantă și lirică din vechea sa manieră, și creația obiectivă, recent cîștigată. Personagiile nu sunt numai universuri interioare, ci au o stare civilă bine determinată. Fericită evoluție a propriei sale compoziții, talentul d-nei Papadat-Bengescu realizează o complexitate de disecție psihologică ce-i aparține exclusiv: descrierea boalei lui Maxențiu sau agregarea dragostei dintre Elena și Marcian exercită, de data aceasta, o fructuoasă descindere în interiorul figurilor, pe care le vedem, în afară, cu o viață mărită, prin scoaterea la suprafață a jocului acelui eu subteran, odinioară unic strat de lirică inciziune.

Deși la antipozi, prin esența sufletească, prin creație și definitiva replică adusă disputei sămănătoriste, această lucidă scriitoare, fără umbră de sentimentalitate și cu un stil de o vigoare virilă, pășește, împreună cu d. Liviu Rebreanu, în fruntea romanului contemporan". (Constantinescu, *S.*, IV, p. 136—138).

Un stil perfect

„Oricît ar fi de complicată, problema stilului e, totuși, dominată de principiul armoniei dintre fond și formă. Nu există deci «un stil», ci mai

Scanned with OKEN Scanner

multe; reducîndu-l la om, marele naturalist nu l-a redus la unitate ci, dimpotrivă, i-a acordat o serie de forme după felurimea manifestărilor sufletului omenesc. Postulat general al oricărei expresii artistice, claritatea e departe de a fi un criteriu şi, mai ales, de a se confunda cu simplismul verbal. Cum trebuie să urmeze ritmul mişcărilor sufleteşti, stilul nu are o valoare absolută, ci numai una relativă prin raportare la fond. La lumina acestei legi ne schimbăm unele puncte de vedere; clar, sobru, cu aparenţe de echilibru, stilul poate fi, în fond, dezarmonic de nu corespunde ritmului intern, — şi dimpotrivă. Anatole France constata că scriitorii mari — Shakespeare, Tolstoi, Rabelais sau Balzac — au scris rău prin faptul că au depăşit legile obicinuite ale stilului. În realitate e numai o iluzie: violenţa de imaginaţie a lui Shakespeare nu se putea exprima decît printr-un stil saturat de lirism, de culoare, de abundenţă verbală; minuţiosul spirit de observaţie al lui Balzac şi-a determinat în chip firesc forma notaţiei mărunte. La lumina principiului relativităţii prin raportare la fond, problema stilului scriitoarei se rezolvă de la sine. Abundenţa de senzaţii şi, mai ales, puterea de inciziune a observaţiei iau la d-na Hortensia Papadat-Bengescu proporţii ce-i condiţionează şi forma: pletoric prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notaţiilor, pedant prin ştiinţism şi exuberant prin lirism — stilul scriitoarei poate fi lipsit de calităţile obicinuite ale clarităţii şi sobrietăţii; raportat, însă, la bogăţia fondului şi la ritmul sufletesc, e nu numai un stil *necesar* ci, prin armonie şi echilibru intern, şi unul *perfect*". (Lovinescu, *S.*, V, p. 252—253).

Scanned with OKEN Scanner

Adrian Păunescu

Poetul, fiu de învățători originari din Dolj, s-a născut la 20 iulie 1943 în Copăceni (azi U.R.S.S.). Liceul la Craiova și București (1956—1960), Facultatea de limba și literatura română la București (1963—1968). Lucrează la „Amfiteatru" (1966—1968), în redacția revistelor „România Literară" și „Luceafărul", din 1973 redactor-șef al revistei „Flacăra". Debutează în revista „Luceafărul" (1960), editorial cu *Ultrasentimente* (1965). Urmează volumele *Miei primi* (1967), *Fîntîna somnambulă* (1968, Premiul Uniunii Scriitorilor), *Istoria unei secunde* (1971), *Repetabila povară* (1974), *Pămîntul deocamdată* (1976), *Iubiți-vă pe tunuri* (1981), *Rezervația de zîmbri* (1981), caracterizate prin tumultul liricii și specificul cetățenesc patriotic și agitatoric. O selecție retrospectivă, *Poezii de pînă azi* (1978), e organizată pe cicluri, unul fiind reluat în *Manifest pentru sănătatea pămîntului* (1980). Un volum de proză fantastică și ironică se intitulează *Cărțile poștale ale morții* (1970). Din activitatea de ziarist, *Sub semnul întrebării* (1971), și *Lumea ca lume* (1973) adună o parte din interviuri și publicistică diversă.

Registrele subiectivității

„Ca atitudine, ton, gesticulație, poezia lui Adrian Păunescu este una de puternică afirmare și frenezie a eului, trasă din orgoliu, egocentrică, sfidătoare. Încă de la primul său volum, poetul ne anunță că încearcă nu simple exilații «planetelor mai mari», trăind o «viață de excepție». Raporturile sale cu ceilalți sînt fixate într-un mod peremptoriu în *Guliver*. Poetul

ar fi un Guliver masiv şi greoi în faţa noastră, a celorlalţi, liliputani mărunţi şi sîcîitori. Sfidarea atinge nota maximă (nu lipsită de stridenţă) în *Plictisela cu numele Beethovean: «Doamnule Beethoven, geniul dumitale este zadarnic,/ rezistăm ascultîndu-te oricît te-ai zbate/ mai repede ne omoară fumul de ţigară/ mai adînc ne lovesc zgomotele dezacordate. (...)/ Se moare de infarct, se moare de guturai,/ se moare de maşină, se moare de nebunii,/ se moare de astm, se moare de tuberculoză,/ de Beethoven nu se poate muri»*.

Există însă la Adrian Păunescu şi o altă ipostază lirică, de denunţare a vulnerabilităţii proprii, a incertitudinii, a neliniştii, a presimţirilor sumbre, ipostază mai sărac reprezentată, dar care aduce în ansamblul creaţiei o contrapondere necesară, temperînd o prea mare siguranţă de sine şi punînd o energică surdină versului adeseori bubuitor: *«ceva străin în mine s-a cuibărit, ca o deşertăciune/ Un ou al unei păsări necunoscute port în corp»*. Ilustrative pentru această postură de slăbiciune şi melancolie sînt, printre altele, poeziile «vînătoreşti» ale lui Adrian Păunescu *(Cîine de vînătoare, Vînătoare...)*. Poetul care de obicei ne vorbeşte de pe poziţii de forţă exprimă aici un sentiment de derută existenţială, de insecuritate acută, amărăciunea unui bănuit sfîrşit". (Cristea, V., *D.C.*, p. 122—123).

Materie şi spiritualitate

„Teroarea de materialitate şi folosirea obscurelor date fiziologice ca suport al versurilor se unesc în structura modului poetic al lui Adrian Păunescu. Simţurile sale sînt în continuă suferinţă: se dilată enorm, dar trag după ele o realitate silnică, se cufundă în magma terestră, în «mîzgă», cînd năzuiesc de fapt spre pragul de sus al sensibilităţii. Urechile se înfundă, ochiul îşi pierde puritatea virginală, limba se încenuşează, fiecare organ aducînd zvîcniri gregare, stigmatizînd păcatul trupului. Cu cît cotropirea materiei devine mai grea, cu atît se tînjeşte mai ardent, în rugi aproape profetice, la imaterialitatea diafană, la frăgezimea plină de mister a senzaţiilor. În afundurile cărnii chinuite, se aude un zvon celest, iar unul din cele mai remarcabile poeme ale lui Adrian Păunescu este legat de gestul scuturării de lut a simţurilor: *«Ce gros sînt îmbrăcat, ce simţuri groase,/ ce piele groasă, ce urechi rudimentare,/ şi ce ochi groşi ce limbă trîndăvită/ ce neîndurare!/ Tu care poţi, întîia şi singura să fii/ izvor al fiinţei mele, mai naşte-mă o dată,/ iubeşte amintirea întîilor tăi ani,/ fii de mişcarea cerurilor, tulburată;/ Şi-apoi redă-mă lumii, înfrăgezit şi gol/ culori şi zgomote şi ace asupra mea să se răstoarne,/ fă-mă să pot pricepe pentu voi toţi misterul lumii,/ îndurerează mamă, din nou această carne»*.

Poetul îşi datorează farmecul tocmai acestor schimbări de ton, fiind capabil, deopotrivă, de ingenuităţi de psalt şi de sarcasme de pamfletar, iar cel mai exact portret al său e, neîndoielnic, cel trasat de propria-i mînă:

Scanned with OKEN Scanner

«Balcanic și greoi trăiesc,/ Cu mari genunchi în foc drăcesc,/ Cu părul ruginit în plop.// Pe cînd la cele care-mi vin/ Mi-e sufletul mereu virgin/ Ca aerul dintre doi orbi»". (Cristea, D., U.A., p. 158—159).

Vocația revoltei

„Adrian Păunescu are, se vede în fiecare vers al său, vocația revoltei împotriva universului constituit, împotriva normelor și a constrîngerilor. Poezia sa constă într-o violentă schimbare de regim liric, limbajul este frămîntat și barbar, cu enorme bolboroseli, armoniile sunînd strident. Imaginea obișnuită este o gigantică modificare a proporțiilor, lumea căpătînd dimensiuni monstuoase, ieșindu-și din matcă sub acțiunea unor forțe urlătoare:

«E cineva care absoarbe peștii/ ca un magnet din fluviu și din lac,/ e cineva ce lasă în golul negru al ferestii/ această lună de-nceput de veac».

Universul se descompune, elementele fierb infernal, separîndu-se ca pentru o nouă Facere, prevestită prin spectacolul distrugerii anticipatoare:

«Din lucruri sare aburul vîjîind;/ Cu cîteva momente înaintea nisipurilor,/ Au lucrurile un reflex de munte,/ Din fiecare iese cîte un izvor de apă.» (...)

Starea de normalitate produce teroare *(«În lături orice număr, care ar vrea să-nchidă/ în el această cocă de izolate creste»)*, ideea de ordine e primită cu sarcasm:

«Numitor, numitor, numitor/ Trup comun, numitor muritor/ Să te rog, să fii bun, să te-mbun/ Numitor liniștit și comun./ Fracții sîntem noi, trupuri fragile,/ Ehehei, vîrstă fără stăpîn,/ Numărăm sentimente și zile/ Și-apăsăm numitorul comun»". (Iorgulescu, *R.*, p. 69—70).

Acțiunea poetică

„Vitalist în primele cărți, spectaculos și teatral, adept al metamorfozelor grandioase, profund adeseori însă prea puțin ordonat, poetul a părăsit Metafora, cea decorativă, somptuoasă, căutînd Istoria. Poezia renunță la orgoliul ambiguității, al «fanteziei dictatoriale«, al sugestiei etc., pentru a deveni o putere activă. Se dezice de natura sa misterioasă și se transformă în document uman. Ignoră rafinamentele, întîrzierile mîngîietoare asupra cuvintelor, pentru a interoga și a neliniști, pentru a promite și a mîngîia. Vine între oameni fără fast, în toată nuditatea ei, agitatorică, strigînd sau plîngînd, împotmolindu-se de indignare sau izbucnind triumfală, dar niciodată domoală, ca șoaptă sau rugă. Nu are aproape nimic frumos în ea. Este un suflu puternic, mînios, sfidător, care, căutînd adevărul, stîlcește cuvintele, le despoaie de convenții, le oferă o asprime a-poetică. (...) Luate separat, poeziile sînt defectuoase, fără subtilități «sintactice». Ele sînt mai curînd izbucniri spontane ale conștiinței, reacții la o îm-

Scanned with OKEN Scanner

prejurare sau alta, fie din viaţa cotidiană, fie din politică. Sînt «fragmente» pe viu ale istoriei actuale. Lipsa elaborării vrea să reproducă graba acestei epoci grozave în care trăim. Mai degrabă decît mărturii, ele se alcătuiesc ca nişte procese, în care consemnării neutre i se substituie vehemenţa acţiunii transformatoare. Poezia devine proces revoluţionar, un «risc» aşadar. Noua ei structură nu s-a fixat încă, dar vrea să fie, în esenţă, un *raport* către umanitate, pasional şi responsabil: *«Am spus acestea toate despre lume/ Din dorul de-a o face mai curată/ Ca inima să aibă-n ce să bată/ Într-o fiinţă nu doar într-un nume»*" (Poantă, *R.*, p. 97—98).

Deschideri

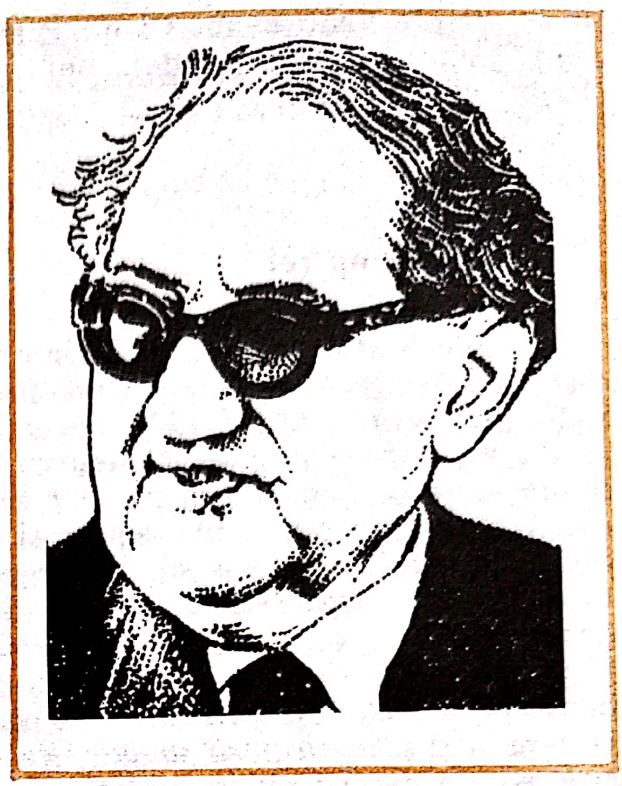
„*Totul* în poezie trebuie trăit *deodată*, momentul public şi cel intim respiră unul prin celălalt, se susţin şi se potenţează, cînd nu se anulează prin reciprocă devorare, căci se ajunge şi aici. În această proiecţie, chiar şi iubirea nu poate fi absolvită de obsesia politicului, şi iată-le într-o îndrăzneaţă îngemănare, literar vorbind, care-l exprimă integral pe Adrian Păunescu din faza cea mai nouă a liricii lui:

«Eu te-am iubit cînd la hotarul moale/ Al ţărilor foşneau imperii/ Cînd eu porneam spre rugul cărnii tale,/ Zvîrleam în patul dragostei jurnale/ Cu crimele de-atunci, ca să te sperii.» (...)

Artistic, această puţin comună amestecare de planuri îşi poate găsi teren de susţinere în principiile integratoare care acţionează cu mereu mai multă acuitate în literatura momentului nostru. Este într-adevăr un semn al timpului această democratizare a poeziei, dacă putem s-o numim astfel, acest consemn, la care se supune, de a primi fără discriminări tot ceea ce realitate îi furnizează în şuvoaie neînrerupte. Vedem cum spaţiul poeticului e adus să absoarbă materii infinit mai diverse decît în trecut, şi originalitatea unei viziuni o vom măsura şi după forţa de a constrînge la unitate interioară, la coerenţă expresivă, această diversitate asediatoare." (Dimisianu, *O.*, p. 78—79).

Scanned with OKEN Scanner

Perpessicius



Pseudonimul lui Dumitru S. Panaitescu, născut la 21 octombrie 1891 la Brăila într-o familie de muncitori și mort la 29 martie 1971 în București. Critic, istoric literar, poet și editor. Studii liceale în orașul natal, universitatea la București, licențiat în filologie română și romanică (1914). Mobilizat pe frontul de sud, rănit (1916), rămîne invalid de mîna dreaptă. Profesor de limba română la Arad, Tg. Mureș, Brăila și București (1919—1951). Cercetător, director general al Bibliotecii Academiei, director al Muzeului literaturii române (1957—1971). Membru titular al Academiei din 1956. Debutează în 1911 cu poezii în revista „Versuri și proză" și cu o schiță în revista „Flori de cîmp" (Brăila), editorial cu *Repertoriu critic* (1925). Director al „Universului literar" (1925—1927), redactor la „Cuvîntul" (1927—1933). Opera de critic și istoric literar: *Mențiuni critice* (5 vol. 1928—1946), *Dictando divers* (două vol., 1940), *Jurnal de lector*, completat cu *Eminesciana* (1944), *Mențiuni de istoriografie literară și folclor, 1948—1956* (1957), *Alte mențiuni... 1957—1960* (3 vol. 1961—1967), *Lecturi intermitente* (1971). Este în curs de apariție ediția de *Opere* (începută în 1966), concomitent cu volume separate, ultimul *Lecturi străine* (1982). Poezia e cuprinsă în volume *Scut și targă* (1926) și *Itinerar sentimental* (1931). Cu Ion Pillat întocmește *Antologia poeților de azi* (I, 1925; II, 1928). Editor al lui Eminescu, a publicat șase volume monumentale, cu note și variante, de *Opere* (1939—1963), ediție care se continuă. L-a mai editat pe Mateiu I. Caragiale *(Opere*, 1936). *De la Chateaubriand la Mallarmé* este o antologie tradusă și comentată, de critică franceză. De orientare eclectică, dar impresionist, comentează generos și protocolar, fără preferințe, căutînd părțile izbutite ale operei. A scris pagini încîntă-

toare despre Sadoveanu, Camil Petrescu, Arghezi, Ion Barbu, V. Voiculescu ş.a., ca şi studii fundamenntale despre clasici (Cantemir, Alecsandri, Eminescu, Caragiale).

Cultul operei

„Adevăratul exponent al impresionismului în critica românească este nu Lovinescu, ci Perpessicius, poet de formaţie simbolistă în maniera Laforgue *(Scut şi targă,* 1925; *Itinerar sentimental,* 1931) şi glosator fin şi erudit în marginea textelor literare. Lovinescu a făcut la început critică impresionistă *(Paşi pe nisip),* dar nemulţumit de elasticitatea formulei, caută puncte de reper, mai sigure şi pune în calea subiectivităţii anumite obstacole (legi) care vor sfîrşi prin a închide a *zecea muză* între gratiile unei doctrine *(modernismul).* Perpessicius, venit mai tîrziu în critică, fuge de orice doctrină şi, în genere, de orice determinare teoretică. Programul lui critic prevede numai libertăţi, nici o contrîngere, în afară, bineînţeles, de aceea a gustului, fetişizat în sensul lui Anatole France şi Lemaître de la care ia şi ideea *lecturii simpatetice.* Teama de sectarism a foiletonistului este aşa de mare încît în prefaţa *Menţiunilor critice* (I, 1928) refuză să se socotească critic, critica fiind o disciplină didactică, fatal dogmatică şi, deci, sectară. El nu se vrea decît un cititor atent şi cordial, interesat să distingă *frumuseţea dintre defecte* (formula este a lui Voltaire) şi *defectul dintre frumuseţi.*

Perpessicius e preocupat mai ales de primul aspect, fiind şi la acest punct în acord cu impresioniştii care, refuzînd sistemul, recomandă cordialitatea cea mai largă. Critica ar fi, în acest caz, «l'art de jouir des livres» (Lemaître) şi rolul criticului este să-şi exprime în forme acceptabile artistic bucuria în faţa operei sau, după formula lui Anatole France, «dulcea uimire în faţa frumuseţii lucrurilor». Accentul se deplasează în acest caz, de la *obiect* (operă) la *subiectul* care o contemplă (critica). Impresioniştii merg chiar mai departe şi spun că opera nu există cîtă vreme nu apare criticul care s-o ia în stăpînire şi astfel s-o *creeze,* idee care revine, sub alte cauzalităţi, şi în critica modernă. Perpessicius se desparte aici de maeştrii săi francezi. Pentru el opera este ceva ce există în afara posibilităţilor şi umorilor criticului şi, îndepărtînd păcatul orgoliului, se apropie de ea cu un sentiment aproape religios. Rareori s-a văzut un critic care să manifeste o preţuire împinsă pînă la evlavie faţă de cuvîntul scris, sinonim pentru el cu un cuvînt sacru. Opera, mare sau mică, e semnul unei misterioase forţe de creţie în faţa căreia criticul se umileşte. Înainte de a începe propriu-zis comentariul, el mitizează obiectul (opera), răsturnînd astfel schema obişnuită a analizei. După ce această operaţie a fost îndeplinită, spiritul critic se apropie timorat şi fascinat de text, căutînd pretexte pentru a întîrzia în marginea lui. *Lectura* este precedată de o lungă *pregătire a lecturii,* un fel de pronaos în care, critic şi cititor, trebuie să lepede toate vanităţile pentru ca, purificaţi, introduşi în atmosferă, să poată trece *dincolo,* în spaţiul sacru al operei.

Scanned with OKEN Scanner

Opera poate veni din orice direcţie estetică. Perpessicius n-are preferinţe tematice sau de formulă artistică, avangardistă sau tradiţionalistă, cartea trebuie să poarte doar un «buletin» cu vaccinul talentului". (Simion, *S.R.*, II, p. 337—338).

Arta digresiunii elegante

„Foiletonul critic al lui Perpessicius cucereşte prin arta digresiunii elegante şi aerul intimist, confesiv. Comentatorul ne face cunoscute îndoielile, ezitările, sfielile, reveriile sale. Parantezele autobiografice mustesc în pagina cronicii, adevărat «jurnal de lector». (...) Modelul foiletoanelor sînt eruditele «promenade literare» ale lui Rémy de Gourmont. «Comparaţia cultă», referinţa familiară la clasicii greci şi latini, metaforele împrumutate din mitologia antică intervin adesea spre a dărui reflexul eternităţii, fie şi puţin în glumă, unei îndeletniciri ce stă sub semnul efemerului. Murind la 20 de ani, D. Iacobescu e deplîns cu următoarele nobile trimiteri: destinul său n-a fost mai puţin dureros decît al lui Linos, feciorul dumnezeiesc al Uraniei, care alerga pe vîrfurile spicelor fără să le aplece, pe care l-a certat şi l-a răpus Apollon, înainte de vreme şi de amintirea căruia varsă lacrămi la ospeţe şi danţuri cîntăreţii». (...) Metafora somptuoasă nu e dispreţuită nici ea în caracterizare: versurile de început alte lui Ion Barbu sînt «eşarfe de alexandrini». Stanţele sale din *Joc secund*, «purificate în flacăra minţii», «amintesc acele chivoturi de aur sanctificate de pasiunea giuvaergiului, ca şi simbolul închis în ele». Scena care încheie romanul lui Emanoil Bucuţa, *Maica Domnului de la Mare*, este «nu numai magnifică în jocurile ei de atlaz mortuar, dar şi întru totul organică, la fel ca o lespede de cristal negru peste sarcofagul unei prinţese bizantine». Fraza foiletoanelor se înfăţişează ca o broderie complicată şi fină. (Crohmălniceanu, *L.R.*, II, p. 166—167).

Pedagogia creaţiei

„I s-a reproşat lui Perpessicius iubirea pentru talentele minore. Practicînd o critică de *registratură*, unde selecţia este, fatal, largă, amabilitatea foiletonistului se poate înţelege. Valorile cu adevărat semnificative se detaşează mai tîrziu, pe măsură ce opera se defineşte. Perpessicius a acţionat şi în reliefurile inferioare ale literaturii, acolo unde criticii nu intră de obicei, lăsînd tăcerea şi timpul să-şi spună cuvîntul. Cordialitatea cu care el judecă producţiile din acest mediu poate fi pusă pe seama temperamentului, dar este, negreşit, la mijloc şi o pedagogie, un simţ al criticului care înţelege că o literatură nu se face numai din piscuri. Perpessicius a practicat o *pedagogie a entuziasmului* din aceste considerente multiple şi, oricîte rezerve am avea faţă de tendinţa de a umfla valoarea cărţilor modeste, nu-i putem pune la îndoială nici priceperea, nici buna-credinţă. (...)

Scanned with OKEN Scanner

N-a trecut neobservată maliția disimulată a criticului. Comentatorii lui au epuizat, la acest capitol, seria metoaforelor feline. Imaginea ghearelor ascunse în catifeaua propozițiilor urmărește cu insistență numele acestui cronicar care are, ca oricare altul, ca să zicem așa, *răutățile* lui. Singura deosebire este că Perpessicius preferă să nu atace direct, considerînd că negația brutală nu-și are rostul acolo unde intră în joc noțiuni atît de delicate ca talent, sensibilitate. Ironia este apoi un mod de expresie a acestui spirit hrănit cu cărți clasice, forma lui de detașare într-o disciplină care îl implică și de care se lasă implicat mereu.". (Simion, *S.R.*, II, p. 351—352).

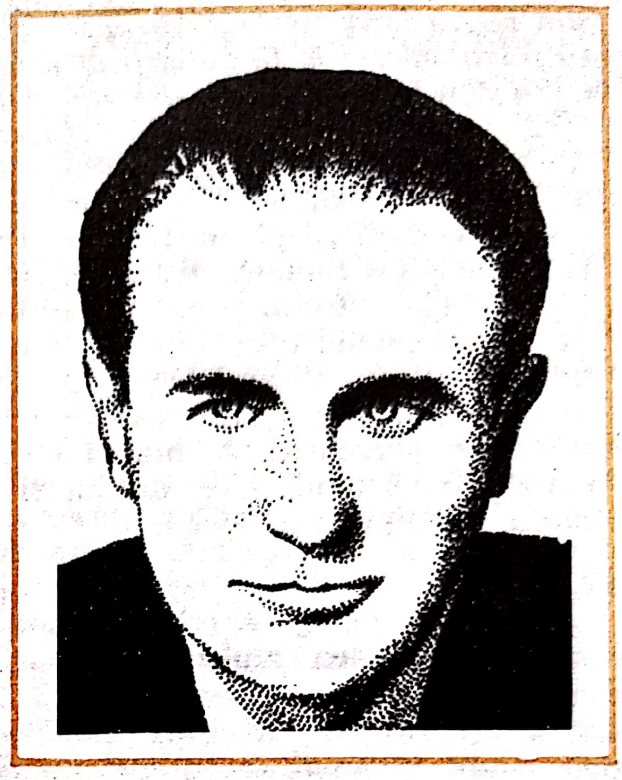
Lirism biografic

Situat printre fantezişti (de E. Lovinescu) ori printre intimişti (de G. Călinescu), în filiera Edmond Rostand și A. Mirea sau în aceea a lui Alain Chartrier, Arthur Rimbaud, Fr. Jammes, cu reminiscențe clasicizante (mitologice) și simboliste, Perpessicius cultivă de fapt, cum însuși mărturisește, o poezie «biografică prin excelență», altoită și crescută «din stricta realitate». Cărțile sale de versuri sînt, sub acest aspect, veritabile jurnale intime, datate și localizate, în care autorul notează evenimente, stări de spirit, reacții, comentarii binevoitoare, glumețe, grave, ușor ironice sau acide, din perspectivă nu o dată horațiană, pe marginea actualității, dar mai ales a întîmplărilor trăite de ființa sa fizică, socială, sentimentală și intelectuală.

Mobilizat în 1916, Perpessicius devine combatant pe frontul din sud. Rănit, suferind apoi o rezecție a cotului de la brațul drept, cunoaște viața de spital. *Poeme din ajun* și majoritatea secvențelor din *Scut și targă* nu sînt altceva decît consemnări ale acestor insolite experiențe. *Epistolă din zona militară* comunică în manieră ovidiană, agrementată de observații critice, impresii miscelane despre peisajul dobrogean, viața de cantonament, într-un joc al amintirilor erotice și al perspectivelor tragice:

«Ceața și-a zvîrlit năvodul peste văi și peste dealuri/ Și i-a pescuit pe oameni cu nevoi și cu idealuri; (...) Astăzi ploaia mitraliera i-a dispus-o în bătaie,/ Oamenii, săpînd tranșee, fac o gratuită baie. (...)/ Astăzi soarele răsare-proiectil propuls de tun-/ Oamenii sînt foarte veseli și dispuși să bea tutun.»" (Martin, A., *P.c.*, I, p. 38).

Camil Petrescu



S-a născut în 9 aprilie 1894, la București, a murit în 14 mai 1957 în același oraș. Fiul lui Camil Petrescu (decedat în anul nașterii copilului) și al Anei (n. Cheler) este crescut de familia doicii sale. Studiile la școala primară din Gura Oborului Vechi, bursier al colegiului „Sf. Sava", elev al liceului „Gh. Lazăr", secția reală (1906—1913). Se înscrie la facultatea de filozofie și litere, întrerupîndu-și studiile în timpul războiului, participînd ca voluntar la campanii (1916—1918). Licența în 1919, doctoratul în 1937 cu *Modalitatea estetică a teatrului*. Profesor și gazetar („Banatul", „Țara") la Timișoara. Editează la București „Săptămîna muncii intelectuale și artistice" (1924) și „Cetatea literară" (1925—1926). Colaborează la majoritatea revistelor literare, la „Sburătorul" încă din 1920, de care se disociază în 1933. Redactor la „Revista Fundațiilor" (1934—1947), director al Teatrului Național din București (1939). Membru al Academiei (1948), distins cu ordine și medalii. Prozator, dramaturg, poet, eseist și gazetar. Debutează cu un articol la „Facla" (1914) sub pseudonimul Raul D., editorial cu *Versuri. Ideea. Ciclul morții* (1923). O altă plachetă, *Transcedentalia*, cuprinzînd 7 poeme, apare în 1931. Este creatorul unui nou stil narativ, „anticalofil" prin romanele *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930) și *Patul lui Procust* (1933). *Un om între oameni* (3 vol., 1953—1957), roman de factură tradițională, este neterminat. Teoretician al dramei de idei, scrie și publică între 1916—1945 *Jocul ielelor, Act venețian, Suflete tari, Danton, Mioara, Iată femeia pe care o iubesc, Profesor doctor Omu vindecă de dragoste, Dona Diana* și comedia *Mitică Popescu*. Piesele *Bălcescu* și *Caragiale în vremea lui* datează din 1957. Volumul *Teze și antiteze* (1936) mai cuprinde *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici, Noua structură și opera lui Marcel Proust, Poezia pură*. Alte eseuri

Scanned with OKEN Scanner

sînt *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile* (1933), *Husserl — cu o introducere în filozofia fenomenologică* (1938). A mai publicat jurnalul de călătorie *Rapid—Constantinopol—Bioram* (1933); *Turnul de fildeș* (1950), nuvele. Postum apar *Papuciada...* (1966), epopee eroi-comică pentru copii, *Opinii și atitudini* (1962), articole din ultima perioadă, *Note zilnice (1927—1940)*, (1975). Modernitatea primelor două romane se conturează mai întîi pe planul tematic. Personajele se caracterizează prin spontaneitate și mobilitatea reacțiilor, la polul opus fiind clasa opacității sub aspect afectiv. Comunicante, cele două romane înfățișează o realitate petrecută pe planul conștiinței, deci trăită individual și irepetabil; amintirile sînt actualizate afectiv. De aici, relatarea „pozitivă", personală — nelipsind, firește, proprietatea expresiei —, la persoana întîi (erou narator) și la timpul prezent. Echilibrarea lor devine problematică, pentru că eroii nutresc o năzuință spre absolut și voință de autonomie, imposibile din cauza condiționării sociale.

Narațiunea multiplă

„În romanul tradițional există o optică certă și definitivă, aceea a romancierului, optică pe care acesta o imprimă chiar și personajului său, care vorbește la persoana întîi, așa cum procedează, bunăoară, Tolstoi în *Sonata Kreutzer*. Odată ce autorul stăpînește toate frînele, narațiunea curge fără nici un obstacol de la un capăt la altul. Camil Petrescu, însă, nu-și continuă drept firul povestirii, ci mereu îl caută dibuindu-l, ca și cum i s-ar fi întrerupt. Asemenea călătorului care a pierdut poteca și se întoarce de unde a plecat, tot astfel și scriitorul nostru revine asupra episodului lăsat în urmă, punînd și pe alt martor să-l povestească, doar doar i se va lumina ce cale să ia. Acest procedeu s-a introdus cu mult mai curînd în romanul occidental, uneori și în cel românesc, după unele modele americane. La Camil Petrescu, însă, el apare de jumătate secol, de cînd a conceput *Patul lui Procust*.

Aci o serie de evenimente trece alternant prin optica lui Ladima și — într-o alăturare cu totul contrastantă — prin aceea a Emiliei. Ceva mai puțin înghesuite una în alta se arată relatările despre același episod de dragoste, povestit pe rînd de Doamna T. și de Fred Vasilescu. Scriitorul nu dă o narațiune absolută, ci adună, după mărturii diferite, piesele unui dosar pe care îl încredințează cititorului. Totul se bazează pe confruntări de depoziții relative, dependente de variatele subiectivități ale celor ce le relatează." (Papu, *D.c.n.*, p. 192—193).

Romanul documentar

„Primul roman al d-lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* fusese romanul de două fronturi, dacă nu chiar de

Scanned with OKEN Scanner

unul, de socotim şi dragostea o luptă: al iubirii de femeie şi de patrie, pe care se războise cu egală pasiune eroul său de emoţionantă aducere-aminte, Ştefan Gheorghiu. De două fronturi e şi noul d-sale roman, *Patul lui Procust* un front al iubirii, în care experienţele erotice sau numai sentimentale din întîia campanie sînt urmărite în multiple şi variate sectoare şi, am zice, cu un termen generic, un front social cu nenumărate incursiuni în toate direcţiile vieţii contemporane: artă, ziaristică, politică, modă etc., etc. Ceea ce ar părea să spună că romanele d-lui Camil Petrescu (...), se aseamănă între ele, prin nu ştiu ce complexitate simetrică. Dar ar fi fără îndoială alături de adevăr, pentru că ceea ce înrudeşte romanele d-lui Camil Petrescu (...), este mai puţin tiparul de tehnicitate în care romancierul toarnă materialul experimentelor sale, cît însuşi acest material, aşa de omogen şi de ispititor întotdeauna. Or, este tocmai sigiliul celei mai autentice nobleţe de romancier, acest acelaşi mod de a interpreta lumea şi evenimentele, sigiliu care marchează oricare din operele marilor romancieri, un Stendhal, un Balzac, sau pentru literatura noastră, un Liviu Rebreanu, un Sadoveanu sau Hortensia Papadat-Bengescu.

Cetitorul *Ultimei nopţi de dragoste, întîiei nopţi de război* îşi aminteşte, spre pildă, în ce măsură d. Camil Petrescu nesocotea canoanele epice tradiţionale, în ce măsură le violenta, graţie acelui episodism şi acelui sistem de referenţe, coborînd de tot atîtea ori ficţiunea în planul vieţii reale, cu care o punea să coroboreze. Dar cetitorul îşi mai aminteşte, totdeodată şi cît de puţin factice erau toate acele capricii tehnice, ce fluid de autenticitate împrumutau romanului, ce inedit suveran şi trainic. Pentru că note şi text erau din aceeaşi vînă, aşa cum notele, exterioare sau intercalate în chip de digresiuni, cîte se întîlnesc în Balzac, în Dostoievski sau Gide, sînt toate de aceeaşi calitate şi interesează în acelaşi grad pe cetitorul captivat. La fel şi în romanele d-lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust* duce arta aceasta a completărilor şi a gloselor şi mai departe, am zice pînă în ultimele ei consecinţe. În felul acesta, un alt doilea roman se zideşte în adîncime, sub temeliile celui dintîi, cu treceri dintr-un plan în celălalt, cu lămuriri, cu perspective, mult peste romanul de analiză, ingenioasă şi acută, al unor cazuri sentimentale. E romanul societăţii contemporane, e dosarul istoriei curente, e arhiva nemistificată a prezentului, unde romancierul nostru se vădeşte în acelaşi timp şi interpretul pervertirilor sociale, după cum romanul propriu-zis, ficţiunea, îl vădise interpret al sufletelor şi pervertirii lor sentimentale". (Perpessicius, *O.*, VI, p. 128—129).

Livresc şi autentic

„De la Stendhal rămîne cu practica şi teoria stilului de grefier, *Le rouge et le noir* fiind, în compunere cu subiectivitatea lui Camil Petrescu, punctul de plecare al *Sufletelor tari*. În acelaşi timp, *Patima roşie* de M. Sorbul e termenul de comparaţie şi concurenţă al *Actului veneţian*, iar Ca-

ragiale n-a putut lipsi din procesul de naştere al lui *Mitică Popescu*... Nuanţa pasională fugace, apărînd şi disparînd în filmul ei, memorial, precum şi introducerea cîte unui eseu în cuprinsul romanelor, cum uşor se observă în *Ultima noapte de dragoste*... şi mai cu seamă în *Patul lui Procust*, vin ca mişcări ale condeiului în *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust. *Noua structură* e o filozofie a mobilităţii, cu rădăcini certe în *Données immediates de la conscience* («elan vital») şi *Matière et mémoire* («durată») de Bergson. (...)

Aspectul livresc e de reţinut deci ca primă constantă a acestei opere, născută între pereţi de bibliotecă. Alt autor ar fi ieşit dintre atîtea tomuri de literatură, istorie şi filozofie cu obrajii supţi, uscăţiv şi prăfuit: nu însă Camil Petrescu.

Lui i se pot număra materialele eteroclite cu care lucrează, i se pot recunoaşte atitudinile şi concepţiile opuse, între care se mişcă, i se poate înregistra seria de conflicte intime, cîte îl dramatizează, dar adevăratul Camil Petrescu e în gestul de părăsire a materialelor vechi şi de îmbrăţişare a celor noi, este în trecerea de la o atitudine la alta, e în procesul de pierdere a unei concepţii şi de alcătuire a alteia. (...) El scrie cum ar sfîşia bluza de pe un sîn tînăr, ca să divulge de sub vestmîntul istoric nudul etern. Viaţa e mai frumoasă decît arta, îşi zice el, dimpreună cu Cernîşevski şi Guyau. Cu această idee, Camil Petrescu se experimentează atent în diverse ipostaze, lucid şi totodată impulsiv, obiect şi în acelaşi timp subiect al experienţelor sale, stăruind însă asupra devenirii intime, asupra pasului de la o ipostază la alta. Este un scriitor de «autenticităţi»; scrisul lui palpită ca guşa unei şopîrle speriate. Nu stăm acum să ne întrebăm despre limitele orientării sale, limite foarte precizabile mai cu seamă cînd «autenticitatea» e prefăcută în criteriu al judecăţii de valoare, nu stăm nici să ne lămurim asupra măsurii de adevăr omenesc, pe care o cuprinde; căci, în vederea unei scheme simple, care să reprezinte complexitatea autorului, urmărim numai constanta de febră, de tensiune, de extremitate, constantă destul de parodoxală, aceasta fiind ea însăşi o valoare mobilă şi fierbinte, care aleargă pe dedesubtul operei ca un lichid ignific, luminînd fără flăcări şi consumînd fără cenuşă. De aceea personajele, oricum i s-ar chema, Andrei Pietraru, Pietro Gralla, Ştefan Gheorghidiu, George Demetru Ladima, Fred Vasilescu, Mihai, D-rul Omu, Danton sau Bălcescu, au acelaşi temperament şi aceeaşi temperatură, încît, dacă le scuturăm de anecdotă şi istorism, ele seamănă ca făpturi incendiate, pînă la impresia de repetare. Mecaniza lor sufletească e aceeaşi. Camil Petrescu creează şi recreează un singur erou, om care îşi riscă viaţa în fiece clipă, cu panică, cu aprindere, cu orbire, cu mişcare catastrofică. Şi în fapt acest erou este Camil Petrescu însuşi. El iese din bibliotecă şi dintre arhive prăfoase ca dintr-o baie înviorătoare, intrînd proaspăt şi decis în viaţă (în ceea ce consideră el a fi viaţa), pentru ca apoi să iasă din experienţa vieţii cu o erudiţie patetică, şi să intre din nou între cărţi. Livrescul şi autenticul sînt aşadar constantele extreme şi opuse, între care şi-a construit el opera; antinomia lor mărgineşte conflictual un spaţiu estetic de conflicte şi opoziţii, «teze» şi «antiteze», toate subsumabile opoziţiei livresc-autentic". (Streinu, *P.*, III, p. 134—136).

Scanned with OKEN Scanner

Pasional și cerebral

„Camil Petrescu trece de obicei drept un «analist», dar această încadrare lasă nedefinită calitatea pasională a teatrului, după cum exclude și alt fapt esențial, anume că eroii săi, analizîndu-se necontenit, nu sacrifică voința de acțiune: dimpotrivă, sînt, mai toți, mistuiți de ea. Structura interioară activă, voința de acțiune, vehemența posesivă despart eroul lui Camil Petrescu de categoria tipică a indivizilor care «se analizează» pînă la exasperare și paralizie a instinctului vital. Analizîndu-se, el rămîne totuși posedat de ideea, mai ales, de a se defini prin faptă, de a se realiza în act, spre a dovedi că este capabil să o facă. Și pentru a-și demonstra că ideea de care e posedat merită încrederea și angajarea sa, că este viabilă. Dispare, sub iradiația acestei singulare personalități, clasica opoziție dintre «intelect» și «pasiune». Eroii săi nu sînt oameni obișnuiți, subjugați de pasiuni comune, după cum nu sînt niște «lucizi», pure funcțiuni ale intelectului care-i domină și-i face incapabili de «trăire». O durabilă prejudecată este astfel reexaminată în fundamentul ei teoretic, dar și practic, prin actualizarea pe viu a posibilității unui *nou* tip de erou, stăruitoarea prejudecată care opune omul viu, tipul pasional, eroului intelectualizat, capabil de analiză și speculație, dar total inhibat în acțiune. În cuvintele scriitorului însuși, eroul său este «un om de o specie nouă», a cărui intensitate pasională e *în funcție de conștiință* («Cîtă conștiință atîta pasiune, deci atîta dramă»). Eroii săi trăiesc, așadar, pasional și cerebral, nu însă într-un paralelism nedefinit, ci organic și coerent; organicitatea, autenticitatea decurg din faptul că intensitatea vitală se manifestă în cîmpul conștiinței, în funcție de conștiință. Dramele lor sînt dramele vieții dar au autenticitate numai sub imperiul conștiinței. Esențial este să înțelegem că drama lui Ladima este provocată nu de faptul că a fost dezamăgit în iubire, cît de intensitatea în planul conștiinței a acestei «dezamăgiri», de insuportabila neconcordanță, produsă fulgerător, dintre imaginea sa despre existență înainte de revelație și aceea ulterioară revelației. Ce spune Camil Petrescu cu privire la una din piesele sale de teatru, definește într-un fel structura întregii opere: «În acest sens piesa de față este drama iscată între ceea ce vedeau și știau despre lume (personajele, n.n.) înainte de faptul ireperabil și ceea ce descoperă după confruntarea între aparență și realitate, între ceea ce e cu putință și ceea ce este irealizabil».“ (Raicu, *S.l.*, p. 44—45).

Conceptul de dramă

„Teatrul lui este, cel puțin în primă instanță, un teatru realist de genul Ibsen sau Cehov; ca om de teatru, teoretician și pedagog în materie de regie, Camil Petrescu mergea pe curba Antoine — Stanislavsky — Copeau — Jouvet — Dullin, adică pe o linie care, căutînd o anumită esențialitate și poezie a spectacolului, tinzînd la o anumită disciplină interioară, nu a aderat niciodată nici în dramaturgie, nici în regie la experimentele expre-

Scanned with OKEN Scanner

sioniste şi la un teatru abstract, de mituri şi simboluri, ca al lui Blaga. În piesele lui Camil Petrescu, personajele au totdeauna o individualitate precisă, o stare civilă şi un nume propriu; sînt totdeauna legate de un context social bine determinat; nu avem de-a face cu figuri anonime, simbolice şi atemporale. Teatrul lui Camil Petrescu e un teatru «umanist», al cărui accent cade în mod consecvent pe conştiinţă; e un teatru al dezbaterii intelectuale.

E clar că în teatrul (ca şi în romanele) lui Camil Petrescu nu avem de-a face cu un realism de primă instanţă, cu o simplă reproducere a faptului brut, ci cu nişte timiteri la semnificaţii cu valoare absolută. Noţiunea de «substanţialitate» se suprapune cu ceea ce Husserl numeşte «structura noematică» a fenomenelor şi are un caracter de perenitate şi transcendere analog ideilor platoniciene. «Eu am văzut idei», această replică din *Jocul ielelor* a rămas ca un motto pentru întreaga operă a lui Camil Petrescu. De aceea, sensurile ideale direcţionează conduita eroilor camilieni. Tema «autenticităţii» de aici decurge. Prin termenul acesta nu trebuie înţeleasă «felia de viaţă», «documentul» sau materia de reportaj. Autenticitatea în accepţia lui Camil Petrescu trebuie să aibă girul şi acoperirea unui act de conştiinţă, deci de luciditate, deci de cunoaştere, ceea ce determină pe cale de consecinţă o problematică etică. (...)

Conceptul de dramă la Camil Petrescu se întemeiază aşadar pe luciditate şi se constituie din elementele necesar corelate de «substanţialitate» şi «autenticitate». Drama înseamnă nu numai depăşirea, negarea dialectică a «omenescului», «*des Allzumenschliches*» sau a ceea ce Heidegger numeşte «*das Man*» şi «*in-der-Welt-sein*», adică, în fond, umanitatea în condiţiile sociale ale alienării; ea este un proces de «des-alienare» sau reintegrare a fiinţei umane pe linia sensului ei ideal, care-i dă consecvenţă şi preţ, chiar dacă o duce la prăbuşire". (Paleologu, *S.*, p. 111—112).

Plasticitatea ideii

„Privim această poezie ca o reacţiune împotriva simbolismului. Nu e vorba de dispoziţia muzicală, primară şi neorganizată, ce face fondul simbolismului; împotriva ei s-au ridicat, de fapt, mulţi dintre poeţii ce, fiind moderniști, s-au crezut şi simboliști. Intelectualizîndu-şi emoţia, nu numai că n-au pătruns în inconştient, dar şi-au cerebralizat şi organizat conştientul; poezia intelectualizată nu poate fi, prin esenţă, decît antisimbolită; toate inovaţiile formale de origine, în parte, simbolistă nu pot schimba fondul problemei: modernismul nu trebuie confundat cu simbolismul.

Reacţiunea poeziei d-lui Camil Petrescu priveşte mai mult latura formală; de aceea a fost şi mai făţişă.

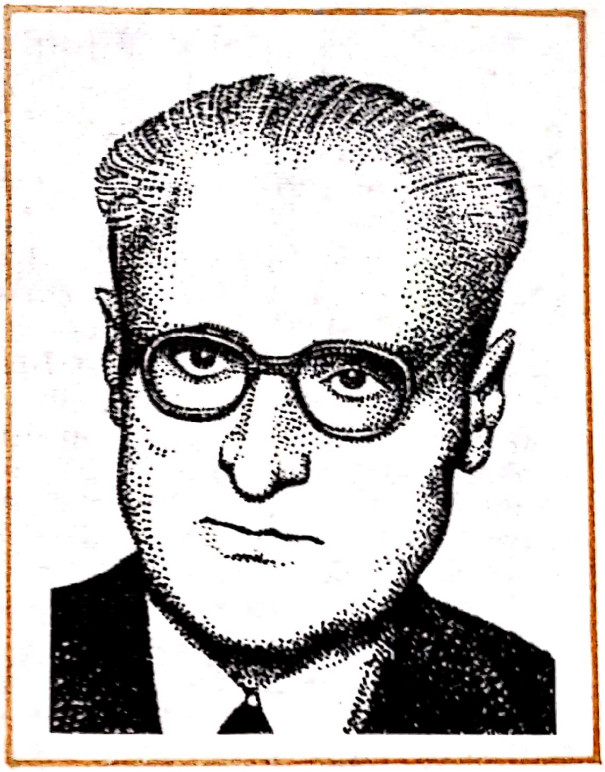
Ea tinde să disocieze expresia poetică de expresia muzicală. Estetica simbolismului se reduce la sugestii şi la expresia muzicală; era, deci, firesc să se producă o reacţiune împotriva acestei preponderenţe muzicale în dauna fondului noţional. Ritmul oricărui progres e determinat de astfel de asocieri şi disocieri. Deşi indisolubil legate, asistăm totuşi la încercări,

Scanned with OKEN Scanner

de altfel interesante, de a despărți cu totul expresia muzicală de cea poetică — procedeul se putea vedea la d. Lucian Blaga; el se amplifică, conștient și exagerat, în poezia d-lui Camil Petrescu. Nu se vădește numai prin aritmie sau lipsă de rimă; prin disimetrie sistematică și prin prozaism voit, adică prin toate mijloacele formale ce pot reacționa împotriva sonorității romantice și a insinuării muzicale simboliste, ci prin însuși principiul său; poezia d-lui Camil Petrescu nu e auditivă, ci vizuală. Definiția ei este cunoașterea plastică a lumii; poezia devine astfel mai mult o problemă de sensibilizare decît de sensibilitate; totul se reduce, deci, la materie și la ochiul care o statornicește; procedeul obicinuit al simbolismului de a abstractiza se răstălmăcește în sens contrariu; senzațiile se plasticizează prin contururi energice; poezia nu mai e sonoră, ci tactilă; e poezia ochilor, a degetelor, și nu a urechilor...". (Lovinescu, *S.*, I, p. 453—454).

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Philippide



Fiul lingvistului cu același nume, s-a născut la Iași în 1 aprilie 1900 și a murit la 8 februarie 1979, în București. Poet, eseist și traducător. Liceul la Iași, Facultatea de drept din Iași, licențiat în 1921, studii suplimentare de filozofie și economie politică la Berlin (1922), de economie politică, litere și filozofie la Paris (1924—1928). Funcționar în Ministerul de Externe și Ministerul Propagandei (1929—1947). Membru titular al Academiei (1963), laureat al premiului literar *Herder*. Debutează ca poet în revista „Însemnări literare" (1919), editorial cu *Aur sterp* (1922). Colaborează la „Viața românească", „Adevărul literar și artistic", „Umanitatea", „Gîndirea", „Revista Fundațiilor", „Contimporanul", „Integral", „Lumea", „Dimineața", ș.a. Deși puține la număr, apărînd la intervale mari, volumele de poezie, *Stînci fulgerate* (1930), *Visuri în vuietul vremii* (1939), *Monolog în Babilon* (1967), *Vis și căutare* (1979) impun un poet de primă mărime de descendență romantică și expresionistă. Nuvele *Îmbrățișarea mortului* (1940) și *Floarea din prăpastie* (1942) sînt fantastice și extraordinare, în genul lui E.T.A. Hoffmann și E. A. Poe. A publicat și volume de comentarii literare: *Studii și portrete literare* (1963) *Studii de literatură universală (1966), Scriitorul și arta lui* (1968), *Considerații confortabile* (I, 1970; II, 1972), *Puncte cardinale europene: orizont romantic* (I, 1976; II, 1978). Traducător din Baudelaire *(Flori alese* din *„Les fleurs du mal"*, 1934), Mallarmé, Novalis, Heine, Hölderlin, Mörike, Rilke, ș.a. *(Flori de poezie străină răsădită în românește,* 1973).

Scanned with OKEN Scanner

Înscenare și joc

„Poezia lui Al. Philippide este esențialmente *monolog*. Ea e profund marcată, pe de altă parte, de conștiința *decorului* — cadru imaginat, construit, visat, impus întotdeauna împotriva realului, înscenare sui generis a spațiului interior — și percepție a lumii din afară sub specia teatralității; eul liric: întîlnire a două irealuri, într-un continuu joc de corespondențe, în dubla năzuință canalizată în discursul poetic, de concretizare a imaginarului și de asimilare a realului cu imaginarul, Pe măsură ce structura viziunii sale se clarifică trasîndu-și coordonatele de bază, devine tot mai evident faptul că unica realitate a poetului este la Al. Philippide cuprinsă în seria sinonimică *discurs-monolog — poem-vers. Frontispiciul Stîncilor fulgerate* exprimă în modul cel mai coerent această situare:

«Cu inima-ncleștată în coama unui vers/ Îmi joc pe Prometeul gonit din univers,/ Îmi bat în piept țărmuri fățarnice de rugă,/ Schimb perlele-n grăunțe și fac din înger slugă,/ În balta omenirii scuip lat și liniștit...»

Cetățean al unei lumi fără transcendență poetului îi rămîne spectacolul regizat de sine însuși al poeziei. Topografia eului propusă de Philippide este definită de poziția între *trecut* și *viitor: «Hotarele mele sînt: cel care-am fost/ Și cel ce voi fi — hotare pustii»*. Iar mai departe, în aceeași *Schiță pentru un autoportret: «pentru mine tot ce nu-i prezent e moarte»*. Și încă: *«Singur? Ce vorbă lipsită de-nțeles!/ Sînt* **tu** *și* **el** *și voi așa de des!/ De-atîtea ori Sfinx și Edip...»* Identificare cu existentul în variile lui ipostaze? Nicidecum. Mai degrabă plasmă a unui infinit de disponibilități ale *înscenării,* sau cum însuși poetul o spune — ale *jocului*". (Pop, *T.*, p. 195—196).

Clasic sau romantic?

„Acest mare poet romantic este un clasicizant. Nu știm dacă în cazul său există mai degrabă o evoluție spre clasicism, după cum s-a afirmat, decît un etern balans între cele două moduri de a recepta și de a transfigura lumea, ființele și lucrurile. În ce ne privește, înclinăm spre cea de-a doua ipoteză, considerînd romantismul și clasicismul poeziei lui Al. Philippide drept fluxul și refluxul aceleași ape mari. Predispozițiile sufletului liric, împărățind cu schimbul, ca ziua și noaptea, se rotesc în cerc închis. Și cu mult mai repede decît pot s-o facă motivele și temele, încît uneori lumina specifică unei predispoziții se revarsă asupra motivelor și temelor celeilalte. Dacă poetul se află, să zicem, în fază olimpiană, atunci, chiar de e romantic motivul, magnetismul versurilor respective se va dirija spre polul clasic. Poezia *Priveliște* pare a se dezvolta în sens strict romantic, ca o evocare a paraginii: *«A fost cîndva pe aici un schit,/ Dar a rămas doar o chilie,/ Cu-acoperișul învechit/ Și-o cruce strîmbă-n bălărie»*. Însă motivul fiind în contratimp cu propensiunea momentană a autorului, decorul și tot aerul poeziei se clasicizează: *«Grădina se preface-n crîng,/ Și urma omului se pierde;/ Cărări se șterg și flori se strîng/ Sub giulgiul ierbii*

Scanned with OKEN Scanner

des și verde,// Prin funduri negre de păduri/ S-au mistuit năluci și iele;/ Surîsul pașnicei naturi/ Alungă duhurile rele;// Și-n aer simți fiori păgîni/ De limpede legendă greacă:/ Acteon fugărit de cîini/ Pe-aice ar putea să treacă»" (Cristea, V., *l.c.*, p. 18).

Alegorismul paradoxal

„Poetul inventează de fapt pseudo-alegorii, căci pe el nu-l interesează deslegarea simbolurilor, ci echivocul lor. Acest alegorism întors este, fără îndoială, lucrul cel mai tulburător. Poezia devine lirică tocmai în momentul cînd părea a se risipi definitiv. Ce ste spelunca, parcă scoasă din *Faust?* Ce este țara plînsă din *Pe un papirus?* Cine sînt locuitorii ei, care nu se pot bucura de nici o frumusețe?

«Sînt poate umbre care vin/ Din lunga noapte funerară/ Și-mpinse de-un viclean destin/ Trăiesc aici a doua oară,// Dar numai timp de-o zi! Și-apoi,/ În lungi, șovăitoare cete,/ Le mînă Hades înapoi/ La negrul Styx cu ape-ncete.// Dar nu yoi fi silit și eu,/ La fel cu-această tristă gloată/ S-ascult de fiorosul zeu? Și m-am întors din drum de-odată!»

În loc de-a explica, poetul deschide pe negîndite o perspectivă imensă, înecînd în îndoială și neliniște sensul logic. Ce sînt «locurile rele» din alt poem De ce boală suferă clopotele? Ce înțeles poate avea zborul lor grandios? Simțim lămurit că aici nu încape un singur răspuns. Poetul ne-a amăgit: alegoria nu numai că nu se clarifică, dar se înfundă în mister și în inexplicabil. Lirismul, alungat la început departe de țărmurile poemului, se reîntoarce acum ca apele umflate de flux și scaldă generos aceleași țărmuri ce ne păreau aride. Pentru că, indiferent de metoda ei, nu există poezie adevărată care să-și lase simbolurile traduse prin idei". (Manolescu, *M.p.*, p. 90—91

Cunoaștere onirică

„La Al. Philippide, visul este o modalitate a cunoașterii, prin reactualizarea experiențelor morale trecute; este o retrăire lucidă, în amintire, care nu deapănă însă evenimentele, ci stările succesive de conștiință, ale personalității sale, în timp.

«Vreau să-mi aduc aminte acum cît de ușor/ Lăsam atîtea clipe dragi să-mi scape,/ Cînd de pe țărmul vremii zvîrleam nepăsător/ Sulfina visului în tulburi ape.// Cu vîntul înserării mă împrieteneam/ Suflînd în pînza cerului albastră;/ Corabia lui Sindbad mă aștepta la geam/ Cu pasărea numită Roc, măiastră.// În suflet numai vîsle, în cuget numai dor!/ Dar nu știam în faptul dimineții/ Că vîslele se sfarmă și dorurile dor/ Cînd la zenit e soarele vieții// Iar mai tîrziu cînd viața m-a scuturat din vis, cum un puternic vînd alungă norii,/ O mînă nevăzută în mine a deschis/ Cutia cu păcate a Pandorii.» (...)

Scanned with OKEN Scanner

Este o disciplină, de bună seamă lirică, prin care avînturile, patimile, dezamăgirile, înfrîngerile sînt numai indicate prin echivalenţe verbale aluzive, de ordinea transparenţei ideale, în loc să fie analizate sau povestite. Prin magia cuvîntului, ele îşi recapătă semnificaţia plenară, de drame existenţiale, filtrate prin conştiinţă. Visul, în această accepţie, nu este o înnoire poetică a cunoaşterii, ci însăşi o modalitate lirică a conştiinţei, care îşi urmăreşte devenirile, prin pînza de ceaţă a trecutului". (Cioculescu, *A.l.c.*, p. 91—92).

Erosul esenţializat

„S-a observat că Al. Philippide este singurul poet român din opera căruia lirica de dragoste lipseşte cu desăvîrşire. Dacă adăugăm că absenţa femeii nu implică, în nici un fel, o morbiditate, situaţia devine şi mai interesantă, meritînd poate altceva decît o nedumerire, decît o pasageră ridicare de umeri. Erosul, există în poezia lui Al. Philippide; şi nu sub banala formă a «compensaţiilor», dar în chiar principiul său elementar, în primordiala aspiraţie a fiinţei, a fiinţei întregi, şi înainte de toate în felul cum îşi reprezintă izbăvirea de marile nelinişti; un eros scutit de impurităţi, esenţializat în dorul totalei cunoaşteri, în voluptăţile comuniunii, în acuitatea solară a versurilor de tinereţe, cele mai caracteristice, şi în căldura intimă, temperată, confortabilă a unor poezii împăcate din faza maturităţii.

Ori de cîte ori accesul spre aceste zone de regăsire, de comuniune erotică, îi este împiedicat, revine gesticulaţia romantică, de tip demonic, reapar atitudinile orgolioase, teribila însingurare, sfîşierea, dedublărilor, declamaţiile furibunde, în sfîrşit toată retorica nocturnă şi satanică, toate acele reacţii din care poetul şi-a compus, nu dintr-o dată şi nu de la început, un stil: un stil de a rezista şi de a se ascunde. A doua natură (ceva mai exterioară) concurînd-o pe cea autentică; dar ea nu e decît o replică asurzitoare, rezultatul unei exasperări, expresia foarte departe împinsă a contrarierii". (Raicu, *S.l.*, p. 116—117).

Scanned with OKEN Scanner

Dumitru Radu Popescu

S-a născut în 19 august 1935 în comuna Păuşa (Bihor) într-o familie de învăţători. Studii liceale la Oradea, terminate în 1953. Absolvent al Facultăţii de filologie din Cluj (1961). Redactor la „Steaua" redactor-şef al revistei „Tribuna" (1969—1981), preşedinte al Uniunii Scriitorilor. Debutează cu poezia *Pe ţărmul nostru* (1953) în ziarul „Crişana" din Oradea, apoi cu schiţa *O partidă de şah* (1954) în revista „Steaua", editorial cu *Fuga* (1958), schiţe şi povestiri. Primul roman, *Zilele Săptămînii* (1959). Nuvele şi povestirile cuprinse, uneori selectiv, în volumele următoare îl impun atenţiei publicului: *Umbrela de soare* (1962), *Fata de la miazăzi* (1964), *Somnul pămîntului* (1965), *Dor* (1966), *Duios Anastasia trecea* (1967), *Ploaia albă* (1971), *Căruţa cu mere* (1974). După *Vara oltenilor* (vol. I, 1964; ed. a III-a revăzută, 1972), urmează *F.* (1969), roman cu „cheie" şi pretext pentru un ciclu în care se vor prelua sugestii şi reorganiza date epice: *Cei doi din dreptul Ţebei* (1973), *Vînătoarea regală* (1973), *O bere pentru calul meu* (1975), *Împăratul norilor* (1976), *Ploile de dincolo de vreme* (1976). Prozatorul propune însă în continuare un alt fel de ciclu, pornind de la *Viaţa şi opera lui Tiron B.* (vol. I, 1980; vol. II, 1982). Dramaturgul nu este mai puţin prolific. După primele piese care datează din 1960, urmează altele, unele cuprinse în volumele *Aceşti îngeri trişti* (1970) şi *Teatru* (1974), majoritatea însă publicate în periodice *(Mama, Cei patru soldaţi şi căpitanul, Vara imposibilei iubiri* — debut scenic, 1968, *Damen-vals..., Maimuţa nudă..., Nişte fluturi frumos coloraţi, Pasărea Shakespeare, Două ore de pace, Studiul osteologic al unui schelet de cal...*, ş.a.) *Virgule* (1978) este o culegere de articole. Un univers literar aparte structurat, unitar problematic, şi o viziune personală asupra complexelor probleme româneşti contemporane caracterizează întreaga creaţie a scriitorului.

Scanned with OKEN Scanner

Tema istoriei

„Tema fundamentală a romanului lui D.R. Popescu rămîne aceea a istoriei: convulsiile, contradicţiile şi soluţiile desprinse din experienţa Revoluţiei produc reflecţia prezidată de principii etice severe, de un intratabil spirit al dreptăţii, al rectitudinii morale. De aici obsedanta cercetare a cauzelor şi proceselor dinlăuntrul unor fenomene cu implicaţii sociale şi morale; abstracţia devine destin, întrebare, motiv de meditaţie şi istoria se constituie ca factor esenţial. Ea este memorie, conservarea unor fapte semnificative pentru destinul oamenilor. Ideea, una dintre ele, este că avem să ne despărţim de umbrele trecutului reexaminîndu-l şi nu eludîndu-i înfăţişările diverse. (...) Denunţarea injustiţiei şi rememorarea unor fapte reprobabile se impun tocmai pentru a revedea etapele parcurse şi pentru a înţelege un trecut apropiat. Avem să observăm la D.R. Popescu o pasionată şi vibrantă pledoarie pentru marile principii care ne guvernează, replică la erorile primilor ani de prefaceri sociale şi morale. (...)

În prelungirea temei fundamentale D.R. Popescu îşi continuă discursul consacrat *aspectelor morale* ale raporturilor dintre oameni. În acest spaţiu se stabileşte echilibrul dintre reflecţia şi demonstraţia generalizatoare şi faptele invocate în calitate de martori. E vorba de analiza unor fenomene precum egoismul şi arivismul, spiritul versatil şi amoral, exploatarea puterii şi a lipsei de omenie. Cu alte cuvinte, scriitorul prelungeşte dezbaterea în zona raporturilor şi a manifestărilor etice ştiind prea bine că în universul moral al oamenilor se decantează valorile şi nonvalorile". (Vlad, L., p. 276—277).

Istorie şi literatură

„Spre deosebire însă de majoritatea scrierilor avînd o tematică similară, cărţile lui D.R. Popescu au particularitatea foarte vizibilă de a înfăţişa primele două decenii postbelice altfel decît printr-o «reconstituire» obiectivă a istoriei sau prin evocarea existenţei unui personaj ori a unui grup de personaje a căror viziune, oricît de «subiectivă», rămîne totuşi determinată de evenimente istorice precise, general cunoscute şi avînd, de aceea, o evoluţie previzibilă şi imposibil de modificat, ireversibilă; în *Vînătoarea regală*, în *O bere pentru calul meu*, în *Ploile de dincolo de vreme*, în *Împăratul norilor* istoria însăşi este prefăcută, dintr-un cadru exterior şi rigid, într-un element de ficţiune. Scriitorul nu renunţă astfel la istorie: dar creează o istorie. Procesul revoluţionar, de pildă, aşa cum apare în aceste romane, constituie substanţa însăşi a vieţii personajelor, încetînd să mai fie un eveniment la care ele participă, cu care se confundă, care le influenţează şi le modifică existenţa; de aceea, la D.R. Popescu, figurile individuale nu sînt atît «participante» la revoluţie, cît, în primul rînd, *ipoteze* umane ale revoluţiei, ale înţelegerii, ale înfăptuirii şi ale consecinţelor acestui act istoric fundamental. Horia Dunărinţu, Calagherovici, Moise, Gălătioan, profesorul Solomon Pexa, şi pictorul Don Iliuţă, Dolîngă, Bu-

Scanned with OKEN Scanner

tiseacă şi Dineacă, apoi Tică Dunărinţu, Dumitru Pop şi Ghenadie Manoilescu, Lilica şi Anişoara Caramalis sînt «feţele» revoluţiei; fiind mai mult decît persoane fictive evoluînd într-un cadru istoric determinat, eroii cărţilor lui D.R. Popescu alcătuiesc, ei înşişi, acest cadru, determinîndu-l şi fiind determinaţi de el." (Iorgulescu, *F.*, p. 186—187).

Fantastic şi real

„Deşi unul din eroi revendică, la un moment dat, un tratament egal pentru emanaţiile visului şi proiecţiile lumii concrete («de ce personajele pe care le visezi să nu le poţi întîlni a doua zi pe stradă atîta timp cît creierul aduce peste noapte în vis fiinţe pe care peste zi le vezi pe stradă sau le vorbeşti şi le dai mîna?»), prozatorul nu extinde în toată opera amestecul celor două planuri. Iar în ceea ce priveşte viziunea literară, fantasticul e tot un mod de potenţare a realismului, acesta din urmă avînd precădere. Cu toate că e scăldată în lumini difuze, adiată de efluvii lirice, această lume a prozei lui D.R. Popescu e totuşi o lume a concreteţii, deloc suspendată, elocventă prin imaginea pe care o furnizează despre realităţi lesne localizabile în spaţiul geografic şi sufletesc.

Mai degrabă e vorba de intruziuni ale fantasticului în real, de infiltrări ce declanşează explozii, repede urmate de retrageri ce fac loc reprezentării realiste a vieţii. Dealtfel ceea ce trebuie neapărat spus este că D.R. Popescu nu absolutizează vreuna din perspectivele rînd pe rînd adoptate în raport cu materia evocărilor lui. Am vorbit de exces: e un fel de a vieţui al eroilor, un stil de existenţă, a disponibilitate pentru consum dezlănţuit — trăsături care sînt ale umanităţii înfăţişate; artisticeşte însă, de obicei, disproporţiile se echilibrează prin redimensionări oportun distribuite. Cruzimea unor descrieri, violenţa unor acte, sordiditatea unor tablouri — devin suportabile prin acţiunea marelui curent poetic ce străbate această proză; lansările în fantastic, decolările în supranatural îşi au reversul în marea aderenţă la concret a prozei lui D.R. Popescu, în realismul minuţios cu care reproduce viaţa de toate zilele în curgerea ei obişnuită, în atitudinile tipice şi vorbirea caracteristică, transcrise cu multă preocupare pentru veridic; latura de excentricitate a acestei proze, pitorescul abundent cultivat (inşi anapoda făcînd gesturi nedumeritoare) se justifică la rîndul lor esteticeşte, prin înscrierea într-o viziune comică de vastă cuprindere". (Dimisianu, *N.p.*, p. 128—129).

Înclinaţia înspre cazuistică

„Văzuţi mai de aproape, oamenii lui Dumitru Radu Popescu apar ca inşi cu psihologii labirintice. Reacţiile lor sînt ideologice şi, în consecinţă, total imprevizibile. Unul de a cărui frică tremură întregul sat e lovit de cineva în cap cu o sticlă, iar el, plin de sînge, pretinde că nu l-a atacat nimeni, ci s-a rănit, căzînd. Altul vrea să meargă la Ierusalim. Cuiva îi

Scanned with OKEN Scanner

este teamă că nu va muri. Cutare şi-a botezt toţi băieţii — şase — cu acelaşi nume. Mai sucit decît toţi, unul se pretinde autorul unei crime pe care n-a săvîrşit-o. În afară de suceală, eroii (...) mai au o notă comună: predispoziţia de-a analiza şi de a se autoanaliza. Aproape toţi sînt nişte cazuişti, nişte despicători ai firului în patru. Vorbindu-se unii pe alţii de rău (cîteodată şi de bine), ei nu se îndeletnicesc prin aceasta pur şi simplu cu bîrfa, ci îşi întocmesc unii altora, ca mandatari nedeclaraţi ai romancierului, adevărate fişe caracterolopgice. Nu ce a zis sau a făcut cineva îi interesează în primul rînd, ci de ce. În loc să relateze pur şi simplu, comentează, emit opinii, generalizează". (Micu, *P.*, p. 266).

Teatralitate structurală

„Scriitor prolific şi de mare disponibilitate, autor profesionist de scenarii cinematografice, dramaturg, nuvelist şi romancier, conducător de revistă, publicist, D.R. Popescu pare să se afle mereu în căutarea unei forme convenabile multiplelor feţe ale talentului său, mobilitatea şi diversitatea preocupărilor fiind nu doar un indiciu de forţă creatoare deosebită, ci şi un semn de febrilitate şi de nelinişte.

Romanele lui par compuse prin agregarea de lungi nuvele, povestirile tind, prin subiect şi arhitectură, către roman; piesele de teatru lasă uneori impresia de naraţiuni dialogate, scenariile de film, la fel sunt proze sau piese de teatru adaptate în vederea ecranizării. Incapacităţii de a se conforma limitelor îi corespunde, în planul artei, o curioasă îmbinare de termeni a căror apropiere ar fi în mod obişnuit imposibil de realizat; tragicul se conjugă cu farsa, comicul trece în sinistru, cele mai întunecate drame morale capătă un aspect de bîlci enorm, de reprezentaţie stranie colorată şi violentă, nota cea mai originală a literaturii lui D.R. Popescu fiind dată de suprapunerea unei dominante eticiste pe un fond nativ înclinat către pitoresc, fantastic şi estetism.

Născută din tendinţse divergente, lumea prozei lui D.R. Popescu, a tuturor nuvelelor şi povestirilor, a romanelor lui, fără excepţie, este o lume „teatrală", stridentă şi pestriţă, crudă şi tragică în ciuda caracterului buf. I. Negoişescu a intuit în parte acest lucru, considerînd specifică autorului, ca modalitate estetică, «propensiunea spre mascaradă». Mascarada — prin care I. Negoiţescu înţelege «spectacol, paradă, ciudăţenii, manii, personaje originale pînă la grotesc, fenomene teratologice» — nu este însă decît una dintre ipostazele sub care se înfăţişează teatralitatea structurală a prozei lui D.R. Popescu; şi încă una dintre cele mai evidente. Proza lui D.R. Popescu abundă în pitoresc şi spectaculos, totul este aici anormal, insolit, ieşit din comun; relativizînd structura individualităţii personajelor, introducînd o constantă bufonă — eroii săi sunt în acelaşi timp călăi şi măscărici, martirri şi paiaţe —, scriitorul întrebuinţează neîncetat un mecanism al contrastelor. Regimul specific de existnţă al acestei lumi îl con-

Scanned with OKEN Scanner

stituie anomalia, temporară sau durabilă; comportarea eroilor este de multe ori aberantă obiectiv, însă întotdeauna perfect logică în raport cu desfăşurarea faptelor, mereu derutantă, imprevizibilă, condusă de un principiu al imposibilităţii de opţiune, deoarece toate alternativele duc la eşec. Finalul este întotdeauna dezastruos, înseamnă un «sfîrşit de partidă»". (Iorgulescu, *R.*, p. 107—108).

Scanned with OKEN Scanner

Dumitru Popovici

S-a născut la 25 octombrie 1902 în comuna Dăneşti (Olt) într-o familie de învăţători; a murit la 6 decembrie 1952 la Cluj. Studii liceale la Slatina, Facultatea de litere la Bucureşti. Istoric literar şi comparativist. Profesor la Slatina şi Iaşi, lector de limba română la Paris (1930—1934). Doctoratul în 1935, cu *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, debut editorial. Din 1936 profesor universitar la Facultatea de litere din Cluj. Colaborează la „Viaţa românească" (debut critic cu *Poezia lui Cezar Boliac*, 1929) şi „Athenеum", editează „Studii literare" (1942—1948). Opera: *„Sfânta cetate" Între utopie şi poezie* (1935), *Literatura românească modernă* (curs litografiat, 1940), *Cercetări de literatură română* (1944), *La littérature roumaine à l'époque des Lumières* (1945), *Poezia lui Mihai Eminescu* (curs litografiat, 1948), *Romantismul românesc* (traduceri, versuri, proză, teatru). O ediţie critică a operei sale a fost iniţiată de Ioana Em. Petrescu, *Studii literare* (vol. I, 1972; vol. II, 1974; vol. III, 1978; vol. IV, 1979). Este istoricul literar care întemeiază comparativismul românesc (armonizând academic extremele şcolii), cu aplicaţii asupra iluminismului, preromantismului şi romantismului.

Metodă în istoria literară

„D. Popovici a conceput istoria literară în relaţiile ei cu alte discipline, printre care: teoria artei, poetica şi istoria ideilor literare deţin un loc privilegiat. Sub acest aspect, D. Popovici este mult mai actual azi decît în anii

Scanned with OKEN Scanner

activităţii sale la catedra de literatură română a Universităţii din Cluj! Contribuţiile româneşti la clarificarea poziţiilor, soluţiilor, criteriilor şi direcţiilor metodologice erau atunci mult mai puţin sigure, mai puţin informate şi, fatal, mai limitate. E drept că G. Călinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius etc. formulaseră opinii absolut esenţiale pentru înţelegerea locului şi rolului istoriei literare în sfera unei cercetări care nu se poate opri la investigaţia istorică şi nu poate fi, astfel, scop în sine, adică spectacolul inventarierii biografice şi al înregistrării neutre a unor date fără consecinţe pentru *examenul unei literaturi.* (...) Vrem să spunem că D. Popovici a profesat o istorie literară activă, deschisă spre producerea corespondenţelor şi legăturilor dintre epoci, scriitori şi curente. E vorba de o cercetare conştientă de natura proceselor ce au loc în literatură, fenomen cu manifestări nuanţate şi pregătite în timp, revelate mai tîrziu şi corlate în cadrul interacţiunii unor factori complecşi.

D. Popovici, a fost, în mod cert, adeptul unei cercetări riguroase, consolidate prin informaţie erudită, atrasă de substanţa reală a creaţiei, de motivele şi perspectivele ei; nu e neînsemnat faptul că cercetătorul nu încetează să se întrebe despre destinul literaturii şi despre ceea ce este sau nu recuperabil potrivit cu serile valorice verificate ale istoriei literare româneşti. (...) D. Popovici aparţine şcolii «genetice» de istorie literară şi Vladimir Streinu i-a definit metoda ca fiind un «genetism erudit», un mod de a explora stăruitor şi sub cenzura informaţiei comparatiste izvoarele «externe» şi «interne» ale creaţiei. Stabilirea surselor, a descendenţelor reale, a unor factori modelatori de ordin istoric, ideologic, social, spiritual etc. ţine de programul «genetismului», cercetare dublată de o *perspectivă tematică,* aceasta din urmă fiind o orientare mult mai modernă şi mai apropiată de soluţiile teoriei şi criticii literare contemporane. «Tematismul» e practicat inteligent, urmărindu-se a se determina fizionomia generală a unei epoci şi datele definitorii ale unei etape literare propriu-zise. Istoricul literar ar avea de fixat, prin urmare, sistemul de factori şi de agenţi spirituali implicaţi în desenarea climatului unei epoci, şi nu încape nici o îndoială că D. Popovici înţelegea foarte exact reţeaua de legături ce se organizează în sfera culturii, impactul unor fapte de cultură cu structurile istoric determinate ale unei perioade. (...)

Important şi actual rămîne faptul că D. Popovici a conceput etapele unei literaturi ca pe nişte *sisteme,* ca domenii corelate prin intervenţia şi prin rolul unor factori plurali precum cei istorici, politici, culturali etc. Aceştia, notează D. Popovici în *Romantismul românesc,* «ne ajută să reconstituim imaginea societăţii româneşti a timpului şi să pătrundem astfel în straturile adînci care au dat naştere acelei literaturi».“ (Vlad, *L.*, p. 379—381).

Ideatic şi pasional

„Înrudită intim cu tehnica lui Paul Hazard, morfologia *Literaturii române în epoca luminilor* trădează patima unui spirit îndrăgostit de idei, mişcîndu-se mai familiar în spaţiul lor abstract, căruia ştie să-i dea însă o

vibrație cu totul modernă, decît în lumea frumosului, văzută prea adesea în subordonarea ei la concepte. Admirabil portretist, dar în cu totul altă manieră decît pictura romanescă a lui G. Călinescu — pe care nu l-a înțeles — el ne dă și în această sinteză modele ale genului, în evocarea unor scriitori ca Petru Maior, Conachi, Budai-Deleanu ș.a. Ca «personaje», aceste figuri nu sînt reconstituiri balzaciene, nici simple voci ale unui veac obsedat, printre altele, de pasiuni, ci «jucării ale ideii». Detașat de materie, aerul anti-sentimental cu care întreprinde analiza unui secol de tensiuni și realități conflictuale, ne dă măsura omului de știință eliberat de servituțile conjuncturale. El nu aderă la stilul clamoros și nici la efectele patetice ale unora din dascălii săi din anii de studii bucureștene, și într-o materie unde se consumaseră destule pasiuni cu implicații politice — Școala ardeleană — știe să-și păstreze tot sîngele rece, convins că singur adevărul vorbește pentru triumful cauzei istorice a românilor transilvăneni. Ceea ce nu însemnează că proza științifică a lui D. Popovici ar fi ternă și incoloră; dimpotrivă, ea scoate la iveală pe alocuri — sub frînele bine ținute ale unei transparențe clasice — temperamentul mușcător al polemistului sau fuga și buna dispoziție a zeflemelei, specifică teritoriului sudic unde se născuse. Ochiul lui nu e niciodată indiferent la aspectul de ridicol al zbaterilor omenești, știind să fixeze cu o concentrare a verbului și un «pince sans rire» de subtexte și fineță insinuantă atîtea din slăbiciunile ființelor ce defilează în fața noastră. Astfel, Atanasie Anghel nu-i decît «o biată monedă de rînd, roasă de rugina tuturor ambițiilor pămîntului»; Sulzer «nu iubește pe Voltaire, după cum nu iubește pe nimeni»; într-un pasaj din Petru Maior «se zbate ca o muscă prinsă în ac imaginea episcopului Bob»; Heraclit e «filozoful plîngăreț»; erotica lui Conachi îți dă «sentimentul că poezia este o chestiune strict personală, atît de personală încît cercătorul are îndoiala dacă se cuvine să se apropie de ea»; versurile lui Vasile Aaron sînt «pline de toată pulberea pămîntului»; ideii dilatate că Arghir și Elena lui Barac ar simboliza cucerirea Daciei i se răspunde cu simulată gravitate (ironie a pedantismului) că «ea poate simboliza tot așa descoperirea Americei sau expediția la Polul Nord a lui Nansen». Etc.etc. Toate aceste filigrane spirituale ale paginii, trădează reacțiile unui moralist, în sensul clasic, turnura sceptică a filozofului. Căci D. Popovici — urmărind cu o lucidă anamneză o Europă de răscruce a veacurilor[1], torturată de vocația utopiilor de tot felul, are continuu sentimentul analogiilor istorice și nu pierde nici o clipă din vedere orizontul contemporan, al lumii în care trăia el însuși și care, ca odinioară, în preludiul altor zguduiri, se pregătea să intre din nou în marea învolburare a metamorfozelor." (Zaciu, *O.*, p. 262—263).

[1] «Europa pe care o cunosc scriitorii Renașterii ardelene este cu totul alta decît Europa marilor cronicari moldoveni și munteni. Este o Europă care nu se mai supune la dogmă, o Europă care discută, care critică ceea ce îi pare rău în societatea contemporană și care năzuiește către o vîrstă de aur pentru toate popoarele." (ed. 1972, p. 40). Incidența contemporană a unei atari observații e foarte evidentă.

Scanned with OKEN Scanner

„Adversar al impresionismului de orice fel, D. Popovici se supune obiectului, rostul istoricului literar fiind (în viziunea sa) de a degaja, explica şi interpreta semnificaţiile încorporate în fenomene, de ale privi în dialectica lor interioară şi în determinările sau condiţionările lor complexe. De unde importanţa acordată, de la caz la caz, factorului social sau ideologic, concepţiei estetice, procesului de plăsmuire a operei, circulaţiei motivelor şi temelor sau metaforelor obsedante, încărcăturii expresive a cuvîntului, compoziţiei, ideii de noutate relativă. Dar şi descoperirii a ceea ce ar putea constitui liniile directoare ale unei epoci, structura unei personalităţi şi a unei creaţii. Categoric, cum arăta şi Ioana Petrescu în excelenta prefaţă la *Poezia lui Mihai Eminescu,* D. Popovici e unul dintre primii noştri structuralişti. Împrejurare care conferă celor două lucrări* (şi îndeosebi celei privitoare la lirica eminesciană) o notă de indiscutabilă modernitate. Faptul nu e surprinzător de vreme ce curiozitatea intelectualului erudit, aplicată asupra obiectului de cercetare şi evaluare, se îmbină cu dorinţa de a utiliza instrumente de investigaţie capabile a înlesni explicarea fenomenelor pe alte căi decît cele ale inefabilului. Materia celor două cursuri, etapele comentate, universul reconstituit, calitatea coeficientului artistic relevabil fiind substanţial deosebite, metodologia valorificării cunoaşte, la rîndu-i, nuanţările de rigoare. *Romantismul românesc* studiază o epocă de efervescenţă multilaterală, contradictorie şi confuză sub variate aspecte, predominant culturală, populată cu personalităţi de nivel inegal. Sarcina interpretului e de a fixa contururile hărţii, de a stabili reliefurile şi de a sublinia laturile specifice. Heliade e definit mai ales prin rolul lui de animator în multe domenii, Bălcescu prin acela de ideolog şi de istoric, fără ca vreunuia să i se exagereze meritele de ordin strict literar. Cînd e vorba însă de scriitori, în accepţia estetică a noţiunii, accentul natural cade pe evidenţierea dimensiunii sau dimensiunilor corespunzătoare. Rezultatele sînt, trebuie spus, nu o dată excelente, probînd în D. Popovici un analist cu totul remarcabil. Mărturie stau capitolele despre V. Cîrlova şi Grigore Alexandrescu. Însuşire atestată şi de numeroase pagini din *Poezia lui Mihai Eminescu.* Aici obiectul studiului e personalitatea creatoare excepţională. Deopotrivă unică şi reprezentativă. Definirea ei presupune şi integrarea în timpul concret şi în cel absolut, şi detectarea resorturilor sufleteşti care-i orientează energia, şi a factorilor exteriori care o influenţează şi o condiţionează Perspectiva e constant dialectică, urmărind procesul de formare a personalităţii şi mai cu seamă coordonatele pe care se structurează aceasta. Interesul acordat biografiei intelectuale (mai exact spus: celei spirituale) devine legitim. Cum legitimă (şi obli-

* Textul se referă la publicarea cursurilor *Romantismul românesc* şi *Poezia lui Eminescu.*

Scanned with OKEN Scanner

gatorie) e şi raportarea gîndirii şi poeziei eminesciene la momentul literar românesc şi european. Raportare asociativă şi disociativă. Făcută cu mijloace comparatiste. Firească e şi atenţia dată explicării operei prin dinamica ei internă. Pentru că, înainte de a fi publicat, un poem trăieşte în variante. Iar fiecare variantă e o încercare de organizare a vieţii afective în formele unei expresii. Confruntarea lor favorizează nu numai pătrunderea în laboratorul de creaţie, ci şi o mai temeinică înţelegere a ceea ce am numi azi subtext". (Martin, A., *M.*, 297—298)

Scanned with OKEN Scanner

Titus Popovici

S-a născut la 16 mai 1930 la Oradea într-o familie de intelectuali. Prozator, dramaturg şi scenarist. Absolvent al Facultăţii de filologie din Bucureşti (1953). Laureat al Premiului de Stat (1958), membru corespondent al Academiei R.S.R. (1974). Debutează în 1950 cu schiţe în colaborare cu Francisc Munteanu în „Viaţa românească", editate în *Mecanicul şi alţi oameni de azi* (1951). Volumul de *Povestiri* (1955) este urmat de romanul *Străinul* (1955, ed. rev., 1972) care îl impune conştiinţei literare a epocii. Tematic, romanul abordează problema viitorului intelectual, adolescentul inadaptabil aflat faţă în faţă cu un moment de criză a istoriei, maturizîndu-se dirijat de evenimente. *Setea* (1958), roman analitic cu aceeaşi structură tradiţională, întregeşte universul primului, mutînd acţiunea, după război, în mediul rural. Autorul urmăreşte procesul de transformare a ţărănimii într-o forţă capabilă să participe la revoluţie. Nuvela *Moartea lui Ipu* (1970), pune în faţa unei situaţii limită (un sacrificiu imposibil) două psihologii şi destine. Drama *Pasacaglia* (1960) reia aceeaşi problematică a intelectualului în confruntare cu brutalitatea războiului şi a fascismului. *Puterea şi adevărul* (1973), iniţial scenariu de film, evocă dramaturgic problematica din *Setea*, a anilor de după insurecţia naţională, situată însă pe alt plan. Povestirile cinematografice *Columna* (1968) şi *Mihai Viteazul* (1969) stau la baza unor filme istorice. Adaptează pentru cinematografie *Pădurea spînzuraţilor* de Liviu Rebreanu sau romanele proprii. Memorialul de călătorie *Cuba, teritoriu liber al Americii* (1962) include secvenţe din lupta de eliberare a acestui popor.

Scanned with OKEN Scanner

Tezism şi creaţie

„Deloc singulară, evoluţia lui Titus Popovici are caracteristic tocmai faptul banalităţii ei. Trebuie să acceptăm ideea bizară că pentru o cît mai exactă descriere şi o cît mai judicioasă înţelegere a unui anumit grup de cărţi şi autori este necesar să se renunţe la căutarea factorului individual, să se excludă ceea ce Thibaudet numea «atenţia la unic». Deoarece dintre obiectivele acestei literaturi lipseşte un element care pînă atunci era socotit fundamental: elementul inedit. Personaje, situaţii, intrigă, atmosferă totul este fără valoare dacă nu exprimă un punct de vedere comun, corespunzător. (...) Nota fundamental comună o dă spectaculosul exterior: eroii sînt lipsiţi de viaţă personală, transformaţi în semne ale unei realităţi văzută sub latura ideală, existenţa lor se află sub determinarea strictă a faptelor la care participă în calitate nu de factori determinanţi, ci de factori determinaţi. Un imens vîrtej de întîmplări absoarbe întreaga existenţă a oamenilor, care încetează să mai fie stăpîni pe destinul lor şi chiar să mai gîndească, eventual, că lucrul ar fi posibil. Un personaj avînd o stare materială înfloritoare este un personaj negativ. Un altul în stare de paupertate va fi întotdeauna pozitiv. Cine acţionează cu precizie în sensul evenimentelor posedă o structură morală categoric superioară, reciproca fiind obligatorie. Nimic din ceea ce este personal nu interesează, fiindcă în faţa evenimentelor care au loc iubirea, tristeţea, dorul, bucuria, visul, durerea, viaţa şi moartea în ultimă instanţă îşi schimbă valoarea. Nu întîmplător una dintre situaţiile cele mai frecvente este ridicarea fiului împotriva tatălui, revoltă la fel de simbolică pe cît este şi aceea a fratelui împotriva fratelui sau a nevestei împotriva bărbatului. Această literatură este în realitate o literatură de alegorii şi personificări. În sine, nici unul dintre eroii ei nu are substanţă; importanţa lor vine din ceea ce semnifică, din schema pe care o sugerează. De aici aspectul de mecanism, de neînsufleţit; de aici uniformitatea şi monotonia; de aici convenţionalismul; de aici subtila înlocuire a *vieţii în viaţă* cu *viaţa pentru viaţă*. Idealul domină realul, aşa cum specia domină individul. Logica extraordinară a raporturilor dintre personaje este de natură transcendentă, fiind o proiecţie a unei ordini visate, dorite, imaginate.

Proza lui Titus Popovici este o sinteză imperfectă între supunerea la aceste norme şi inacceptarea lor. Predilecţia scriitorului pentru o ambianţă istorică spectaculoasă, plasarea acţiunii cărţilor sale în momente hotărîtoare pentru destinele unor mari colectivităţi, menţinerea permanentă a unui fundal uriaş sînt expresii ale raportării la un plan al semnificaţiilor generale. Imprevizibilul nu are loc — ţinta scriitorului este să demonstreze şi să exemplifice. (...)

Însă nu e greu de observat că scriitorul are o adevărată obsesie a nestatornicului. Personajele lui Titus Popovici sînt naturi umane aflate sub dominaţia incertitudinii — adolescenţi traversînd criza firească a maturizării, intelectuali ezitanţi prin excesul de complexitate atribuit, iar mediul cel mai convenabil este cel mic-burghez, instabil prin definiţie, în permanenţă răvăşit de nelinişti. *Străinul* este mai mult romanul protestului în contra unei lumi închise şi a unei existenţe plante decît romanul integrării într-o nouă ordine, iar în *Setea* figurile cele mai puternic reliefate sînt

Scanned with OKEN Scanner

profesorul Suslănescu și învățătorul Teodorescu, a căror pondere în ansamblul narațiunii este însă minoră, specifică unor elemente de rang secundar — căci *Setea* este în intenția autorului o carte despre țărani. În *Moartea lui Ipu* intuirea deosebirilor dintre lumea coruptă a adulților și universul pur și inocent al copilăriei ia forma unui refuz de a crește, ca la americanul Jerome D. Salinger: «Ceasul bate unsprezece. Și pe neașteptate mă cuprinde frica: așa o să fie totdeauna de acum înainte, așa o să arate viața mea; o să mănînc curcani fripți și o să beau vin, o să fac cu nevastă-mea ce-am făcut cu Adina?» Dar prozatorul nu urmărește criza în sine, în determinările ei lăuntrice, ci o explică și o rezolvă în funcție de mari forțe exterioare. Sfîrșitul războiului, prăbușirea vechiului sistem social — iată împrejurările obișnuite ale cărților lui Titus Popovici". (Iorgulescu, *R.*, p. 99—101).

O scriere complexă

„Simplu povestită, *Moartea lui Ipu* spune următoarele: în timpul celui de al II-lea război mondial, un soldat din garnizoana germană a unui sat transilvănean este găsit mort și ofițerii cer notabilităților satului (primar, popă, notar, doctor etc.) pe vinovat, cu amenințarea că altfel vor fi executați ei. Aceștia se decid să procure un vinovat și tranzacționează chestiunea cu Ipu, un fel de „nimenea" al satului, care în schimbul morții sale, cere pămînt pentru rudele care-i rămîn în viață. Tranzacția se încheie și Ipu, care s-a pregătit de moarte, așteaptă o execuție ce nu va mai avea loc: nemții fug din sat! (...)

Moartea lui Ipu e interesantă prin cumulul de teme pe care le dezvoltă simultan. Mai întîi este tema crizei psihologice puberale: cel ce povestește totul prin propria prismă este un copil, prietenul lui Ipu, care, aflat în plină criză de creștere, are reacții și apetențe caracteristice. Titus Popovici urmărește cu pricepere psihologia cu totul specială a intrării în adolescență a unui copil orfan, crescut de rude, care și-a găsit un unic prieten în Ipu, cel mai urît și desconsiderat om din sat. O stare de excitație și de cruzime, amintind pe a lui Andrei Sabin din *Străinul*, caracterizează gîndurile și gesturile copilului. Este ceea ce ne face să credem că cel ce a suprimat pe neamț, cu ajutorul unei seceri, este chiar acest inocent copil aflat la granița febrilă și periculoasă dintre copilărie și adolescență. Aceasta e tema «biologică» a cărții.

Tiparul sufletesc al eroului conduce către alte două teme: cea a refuzării unui mediu sufocant și, reciproc, refugiul în natură. Titus Popovici continuă să rămînă prozatorul rebeliunii juvenile. Un mediu sufocant interzice elanurile tinerești și rezultatul e revolta. Prietenul lui Ipu, neiubit de părinții săi adoptivi, a avut vreme să-i privească cu detașare: le cunoaște ticurile, ascunzișurile, obiceiurile urîte, îi disprețuiește. El caută în afara familiei ceea ce aceasta nu i-a dat niciodată. Prietenia cu Ipu e semnul noii situări, a puterii sale secrete. Ipu e un ins legat de cosmos, în felul personajelor sadoveniene și faulkneriene, un portar al grădinii fericite

Scanned with OKEN Scanner

care se întinde în afara satului: lunca, iazul, natura. Ipu nu e acceptat în ierarhia socială a satului: el poate deveni *cineva* abia în momentul în care i se propune să moară. (...)

Tema cea mare care le înghite pe toate, restituindu-le apoi cu semnificaţii amplificate, este cea a războiului. Dacă n-ar fi războiul nimic n-ar lua forme atît de paroxistice, cum sînt ciudatul ospăţ şi venale tranzacţie a notabilităţilor cu Ipu. Şi psihologia copilului e invadată de război. El se joacă de-a războiul cu arme adevărate alergînd cu sabia în mînă după curcanul ce trebuie sacrificat.

Finalul ne oferă altă temă, aceea a întîmplării absurde care poate degrada atît tragicul cît şi sublimul. Sfîrşitul este grotesc: bătrînul îmbrăcat în cel mai bun costum al său plînge: i s-a răpit, de fapt, unica şansă de a fi considerat, în sfîrşit, om. (...)

Sporul faţă de *Setea* şi, mai ales, *Străinul,* e de adîncime. Faptele nu se mai petrec linear, oamenii sînt mai crispaţi, mai complecşi, mai tragici în viziunea de acum a prozatorului. Situaţiile sînt nu de puţine ori groteşti, ca în acel dramatic final al bătrînului care pierde singura lui ocazie de a fi demn.

Remarcabila nuvelă *Moara lui Ipu,* prin intermediul căreia ne reîntîlnim, după o lungă tăcere, cu proza lui Titus Popovici, ne arată că prozatorul nu şi-a părăsit încă uneltele, nici temele predilecte, dar că le încearcă dintr-o perspectivă nouă, cu mijloace de sondaj mai adînc". (Ungheanu, *A.,* p. 150—153.

Etica puterii

„Fiind vorba de o scriere avînd un caracter demonstrativ în plan tematic, *Puterea şi adevărul,* cunoscuta piesă de teatru a lui Titus Popovici, nu apelează nici un moment la obişnuitele subtilităţi ale genului menite a învălui în vreun fel sensurile ideii artistice în baza căreia se structurează întreg demesul dramaturgic: conflict, acţiune, personaje etc. Dimpotrivă, convins că faptele trebuiesc spuse direct, pe nume, întrucît determinarea lor nemijlocit realistă, în accepţia documentară a cuvîntului, nu comportă nici un dubiu, autorul nu ezită să-şi divulge peste tot intenţiile. În aşa fel, încît, pentru eroii săi, mai presus de orice, scena apare ca o tribună de la înălţimea căreia îşi rostesc discursurile. Din acest punct de vedere, dacă e nevoie să-i determinăm formula, *Puterea şi adevărul* se înscrie în sfera teatrului agitatoric de inspiraţie palpabil istorică. E o formulă ale cărei rădăcini sînt bine înfipte în solul atît de fertil al romantismului militant, vizionar şi care, după toate semnele, în epoca noastră de interes dislocări social-politice, suscită în cel mai înalt grad interesul publicului spectator. (...)

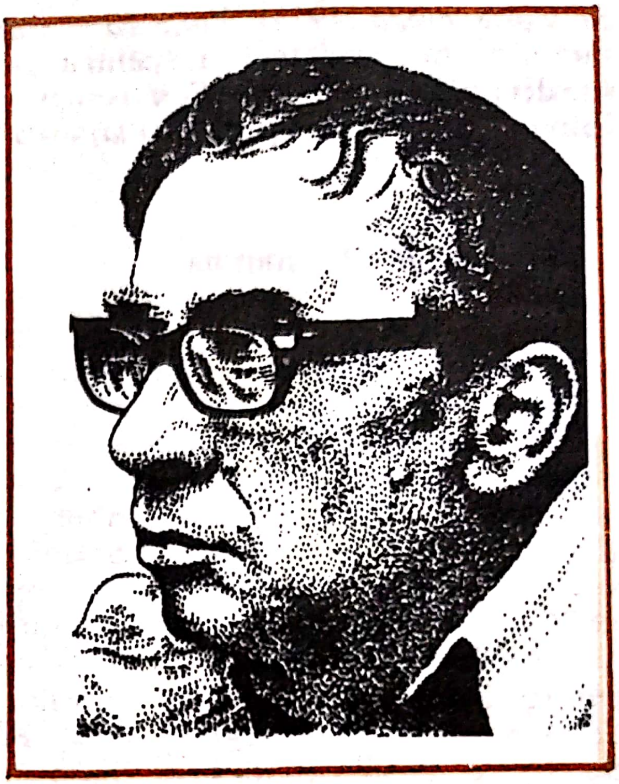
Conform unei logici interioare a fenomenelor extrem de clar intuită şi urmărită, autorul apasă — să spunem aşa — pe cel mai sensibil resort al raportului putere-adevăr, aşa cum acest raport se manifestă la scara dislocărilor social-politice de anvergură revoluţionară. Este vorba, anume, de criteriul libertăţii morale individuale, chemat să ţină cumpăna dreaptă

Scanned with OKEN Scanner

între cei doi termeni: puterea şi adevărul. Este singurul criteriu capabil să înlăture antinomia milenară dintre aceste două categorii ce străjuiesc neabătut procesul de devenire istorică a existenţei umane. În condiţiile social-morale profund umaniste proprii istoriei noastre contemporane, puterea trebuie să se exercite ca un atribut al conştiinţei individuale sublimată în conştiinţa colectivă. Pe de altă parte, această putere nu poate fi decît emanaţia unui adevăr avînd aceeaşi determinare concert morală. Numai astfel e posibilă înlăturarea arbitrariului inculcat puterii exercitate în numele unui adevăr abstract, golit de substanţă umană". (Ciobanu, *l.c.*, p. 217—218).

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda



S-a născut în 5 august 1922, la Siliştea-Gumeşti, judeţul Teleorman într-o familie de ţărani şi a încetat din viaţă la Bucureşti-Mogoşoaia în 16 mai 1980. Face şcoala primară în localitatea natală, după care urmează şcoala normală la Abrud, Cristuru Secuiesc şi Bucureşti. A fost, între anii 1941—1948, corector la „Timpul", apoi funcţionar la Institutul de statistică, secretar de redacţie al „Evenimentului", etc. Ulterior, redactor şef adjunct la „Viaţa românească" şi directorul editurii Cartea Românească. Membru corespondent al Academiei, vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor, ales în 1968. Debutează cu schiţa *Pîrlitu* în ziarul „Timpul" (1942), editorial cu volumul de povestiri *Întîlnirea din pămînturi* (1948). Impactul marilor fenomene istorice asupra personalităţii umane şi grupurilor sociale constituie supratema tuturor romanelor sale, materializată însă diferenţiat de la caz la caz. *Moromeţii*", I (1955) urmăreşte disoluţia familiei ţărăneşti interbelice sub influenţa pătrunderii relaţiilor sociale şi de producţie capitaliste la sat, volumul II (1967) continuînd radiografia ruralităţii româneşti în condiţiile evenimentelor majore de după 23 August 1944. Problematica politică şi psiho-socială a celui de-al doilea război mondial o vom întîlni în *Delirul* (1975). *Risipitorii* (1962),*Marele singuratic* (1972) şi *Cel mai iubit dintre pămînteni* (I-III, 1980) sînt romane ale inserţiei sociale şi responsabilităţii intelectualului în etapa de început a realizării socialismului românesc, iar *Intrusul* (1968) investighează acelaşi tip de raporturi, dar într-un mediu muncitoresc. Marin Preda îşi rescrie adesea cărţile, refăcîndu-le în consonanţă cu evoluţia datelor conştiinţei sale artistice, *Risipitorii*, de pildă, cunoscînd patru ediţii din care ultimele trei revăzute. Volumele de mărturisiri *Imposibila întoarcere*, 1971; Florin Mugur, *Convorbiri*

Scanned with OKEN Scanner

cu Marin Preda (1973); *Viața ca o pradă* (1977) îmbină eseistica, cu confesiunea și interesul teoretic pentru paradoxurile civilizației. Scriitorului i s-a decernat *Premiul de Stat* pentru nuvela *Desfășurarea* (1952), Premiul Uniunii Scriitorilor pentru *Viața ca o pradă.*

O rază de lumină

„Marin Preda este, după părerea noastră, primul scriitor român *clasic,* de tipul Homer sau Tolstoi. Primul scriitor capabil, adică, să însumeze cu adevărat, într-o viziune totală și deci *echilibrată,* datele unei existențe cu mult mai complexe decît cea reflectată pînă la el. Romanul românesc, privind lucrurile în ansamblu, se caracterizează printr-un anumit dezechilibru al viziunii, printr-o unilateralitate a reprezentării: contextul apariției lui, în a doua jumătate a secolului trecut, apariție ce coincide cu perioada de triumf al naturalismului în Europa, a jucat, se pare, un anumit rol în fixarea liniei sale de evoluție, reglîndu-i, ca să spunem astfel, pentru multă vreme, regimul culorilor. Culori e un fel de a zice, pentru că domină cenușiul și negrul, de la Filimon cu ai săi *ciocoi,* la Zaharia Stancu, a cărui capodoperă, nuvela *Costandina,* zugrăvită toată în cărbune, e de-a dreptul infernală, trecînd prin Rebreanu, cu instinctualii și jupuiții lui de vii și prin Hortensia Papadat-Bengescu, cu erotomanele și alcătuirile ei monstruoase. Singura culoare de schimb, pentru această paletă întunecată, e rozul sentimental. Toată evoluția prozei și în special a romanului autohton resimte un tangaj violent: între cruzimea naturalistă pe de o parte și duioșia sămănătoristă pe de alta, tangaj perceptibil uneori și înăuntrul aceleiași opere. (...) Cruzimea, de care în tinerețe scriitorul nu a fost străin, acea «duritate pe care ulterior — mărturisește în *Imposibila întoarcere* — am piedut-o», și sentimentalitatea se topesc la Marin Preda într-o privire nouă, obiectivă dar nu rece, înaltă chiar dacă nu întotdeauna senină, mereu cuprinzătoare. Lumea se înfățișează în opera sa în toată diversitatea aspectelor ei, luminoase și întunecate, neselecționate potrivit unor obsesii tiranice și limitative. Iar în centrul ei se află omul. Evocat în nota aceleiași tendințe spre totalitate, ca și natura, ca și istoria și societatea, cu toate regiunile și treptele activității sale psihice și spirituale. (...) Dacă psihicul personajului literar parvine la o densitate apreciabilă în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sau în *Pădurea spînzuraților* de Rebreanu, de o veritabilă bogăție sufletească, la eroul de roman, nu poate fi vorba decît odată cu Marin Preda. De-abia cu acest scriitor, omul intră în proza noastră cu întreaga lui natură. Instinctele sînt la locul lor, boala îi dă tîrcoale, meschinăria îl încearcă uneori și își impune punctul de vedere; și totuși simțim că, de data aceasta cu adevărat, sufletul personajului a devenit *mai larg.* Este probabil motivul pentru care, într-un chip numai aparent paradoxal, ne recunoaștem mai bine în țăranii lui Marin Preda decît în intelectualii lui Camil Petrescu sau în «aristocrații» Hortensiei Papadat-Bengescu. În contextul realismului aspru, dur și uneori de-a binelea întunecat al prozei noastre, literatura lui Marin Preda aduce o rază de lumină, îndelung așteptată.

Scanned with OKEN Scanner

În creaţia autorului *Morometilor*, omul şi viaţa sînt cuprinse într-o unică privire integratoare, circulară, armonioasă şi totală. După un secol de roman românesc, Marin Preda inaugurează tipul prozatorului-demiurg". (Cristea, V., *D.c.*, p. 164—167.)

Romanul situaţiilor irepetabile

„Marin Preda este un romancier al diferenţelor umane, al situaţiilor irepetabile, al atenţiei la unic, însuşire de nepreţuit într-o epocă nu totdeauna dispusă să distingă, să disocieze, să acorde credit deplin valorilor individuale, fiinţei umane în patetica ei singularitate sau în elementara ei aspiraţie la fericire; într-o viaţă care tinde să se irosească prea repede şi care, nici într-un caz, nu ni se acordă de două ori. Emoţia fundamentală, autorul *Morometilor*, al *Intrusului*, al *Marelui singuratic* o are în chip obsedant în faţa acestei umanităţi unice fragile, a omului poate imperfect, dar cu siguranţă nesubstituibil. Rezistenţa sa, de origine ţărănească, la clişeele de valabilitate generală, indiferente la destinul fiecărui om în parte, şi la marea problemă a omului, pare de neînvins; neîncrederea în formulările abstracte, gata să treacă prea repede peste întrebările şi «dificultăţile» concretului, un realism fundamental, care, înainte de a fi metodă de creaţie, acţionează ca instinct infailibil, greu de convins că lucrurile stau altfel decît stau şi că iluzia sau minciuna în anumite condiţii trebuie luate drept altceva decît sînt, constituie cadrul normal al literaturii sale.

Nimeni nu poate gîndi în locul bătrînului Moromete, nimeni nu-l va convinge înainte de a se lăsa el însuşi convins; dacă o problemă e rezolvată pentru alţii nu decurge că e rezolvată şi pentru el; fascinaţia calmă a adevărului este singura veritabilă sursă a mulţumirii sale. Iradianta frumuseţe a sufletului său numai prin asta se explică. «Inteligenţa» acestui suflet este cel mai luminos punct al operei şi nu numai al aceleia care-l are drept erou titular. Toate personajele lui Marin Preda (şi Marin Preda el însuşi!) pe orice treaptă a complicaţiei problematice, au nostalgia bătrînului Moromete, îi duc dorul şi-ar vrea să poată ajunge să spună ca el înainte de moarte: «Domnule, eu totdeuna am dus o viaţă independentă»." (Raicu, *C.f.*, p. 81—82).

Impactul cu istoria

„Confruntată cu destinul unei clase sociale *(Morometii)*, cu un destin individual *(Intrusul, Marele singuratic)* ori cu un act fundamental al existenţei umane, cum este întemeierea familiei *(Risipitorii)*, istoria a fost un termen mereu prezent, mereu implicat în literatura sa, putîndu-se vorbi cu o deplină îndreptăţire despre o adevărată *obsesie a istoriei*. Observaţia poate părea neaşteptată, în măsura în care dominantă la Marin Preda nu

Scanned with OKEN Scanner

este intuiția marilor mișcări colective, ci intuiția individualității, a ceea ce este ireductibil, unic. Fiind «romanul țărănimii», *Moromeții* este totuși în mod precumpănitor romanul unui țăran. Istoria este însă raportată la personalitatea umană, în sensul în care scriitorul făcea în *Imposibila întoarcere* această precizare: «Istoria se impune ca o idee, ca o necesitate. Ăsta nu e un lucru atît de abisal și cu asta nu ne putem mulțumi. Este foarte lesnicios pentru omul de litere să se adăpostească în spatele necesității istorice, și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu cîtă necesitate conține istoria, ci care e soarta fiecărui om în parte, știind că omul nu are decît o singură viață de trăit, în timp ce istoria este înceată și nepăsătoare».

Este istoria în sine tragică, reprezintă oare o fatalitate sumbră de sub apăsarea căreia omul încearcă zadarnic să se elibereze? Cred că în proza lui Marin Preda tragic este mai degrabă nu conflictul dintre om și istorie, ci cel dintre istorie și rațiune: uneori istoria refuză să se supună rațiunii omenești; tragismul rezultă, așadar, din lupta pentru a înțelege istoria și nu dintr-o oarbă împotrivire, din lupta cu istoria sau cu cei care, la un moment dat, o reprezintă". (Iorgulescu, *A.d.r.* p. 206—207).

Om și natură

„La Marin Preda omul nu face parte din peisaj, nu este un element al naturii, ca în proza de tip asiatic al lui Sadoveanu. Marin Preda vede natura sub unghiul umanului; Sadoveanu percepe omul sub regimul naturii, sălbatică, monstruoasă, enigmatică. În literatura lui Mihail Sadoveanu natura este o prezență copleșitoare, anihilantă; la Marin Preda ea evocă un paradis pierdut, amintește obscur de o fericire uitată, acționînd ca o vrajă subtilă pătrunsă în suflet și deșteptînd o bucurie inexplicabilă (...) Nostalgia naturii vine din conștiința desprinderii de natură: omul nu mai face una cu întinderea nemărginită a cîmpiei. «Integrarea în natură» este absentă la Marin Preda, între om și ordinea naturală există un acord, o corespondență, nicidecum un raport de subordonare; la secerat, de pildă «soarele se ridică greu pe cer și tot atît de greu se îndepărtează și omul de capul locului».

Autentica existență a eroilor lui Marin Preda se desfășoară în planul specific uman al spiritului. Serile pierdute cu povești și discuțiile din poiana lui Iocan reprezintă, pentru Moromete și pentru ceilalți țărani, «bucuria și libertatea lor», fiindcă numai aici sunt puse în valoare puterile gîndirii și ale imaginației, prin care omul se deosebește de celelalte făpturi de pe pămînt. Țăranii lui Sadoveanu sunt uniformi, cei din literatura lui Liviu Rebreanu trăiesc prin instincte, sunt termenii prin care se exprimă un *conflict* care nu este supus în vreun chip rațiunii și conștiinței; la Marin Preda, lumea rurală încetează de fapt să mai fie «rurală» în înțelesul consacrat al cuvîntului, fiind, pentru prima dată, privită din interior și nu dinafară, ca o formă. Prin dezvăluirea existenței dimensiunii spirituale devin posibile eliberarea din biologic și din obiectiv, ieșirea din starea de animalitate și detașarea de constrîngerile imediate, situarea într-un orizont

Scanned with OKEN Scanner

existenţial autentic uman. Satul nu mai este un spaţiu exotic (în mod obişnuit «literatura cu ţărani» este o literatură născută sub specia curiozităţii epidermice); *Morometii* este un roman lipsit de pitoresc". (Iorgulescu, *R.*. p. 240—242).

Urbanismul literaturii rurale

„Romanul lui Marin Preda marchează o dată în creaţia literară românească: o dată cu el ţăranul încetează să mai fie o fiinţă fără evenimente sufleteşti, o materie inaptă pentru marele roman. Afirmaţiile trebuie duse pînă la capăt. Dincolo de diferenţieri de suprafaţă, de nuanţe şi de talentul şi capacitatea de expresie a scriitorilor care-l portretizează, există o galerie de eroi ai prozei româneşti în care Ilie Moromete intră fără rezerve. Ilie Moromete face parte din seria celor ce pot fi uşor răniţi sufleteşte, dintre cei ce păstrîndu-şi inocenţa, intră în situaţii insolubile. El a dat o consistenţă particulară şi, literar vorbind, revoluţionară acestui tip par epic şi uman. Noutatea stă în faptul că un ţăran adevărat este victima unei crize de conştiinţă autentice. Faţă de o literatură care nu probase existenţa unor asemenea eroi, care, altfel spus, era în urma realităţii, *Morometii* a însemnat o piatră de hotar. S-a simţit şi s-a văzut în el o replică, ceea ce este adevărat, dar adresa acestei replici este alta decît cea indicată pînă acum. (...)

Deşi poate servi şi unei atitudini antisămănătoriste, obiectul replicii este, credem, mult mai aproape. Paradoxal, dar proza lui Marin Preda, dacă ţinem să-i găsim preopinenţii, este o replică adresată antisămănătoriştilor. Fervoarea cu care s-a combătut ideea romanului rural în favoarea celui urban este împrejurarea de istorie literară faţă de care *Morometii* se constituie în replică.

Urbanizarea literaturii se clădea teoretic pe discreditul de principiu pe care-l primea orice creaţie ce încerca să folosească materia lumii rurale. Manifestele citadinismului literar sînt cunoscute. Unul din cei mai febrili şi consecvenţi combatanţi, dacă nu cel mai proeminent, a fost Camil Petrescu. Surpriza este de a găsi coordonate comune între proza lui şi aceea a lui Marin Preda, între tipologia personajelor lui şi cele ale lui Marin Preda. Colocviile de la fierăria lui Iocan sînt testul decisiv al acestei apropieri." (Ungheanu, *M.P.* p. 142—143).

O agora

„Satul lui Moromete nu mai are prea multe în comun cu satul metafizic al cărui elogiu îl făcea aşa de inspirat Lucian Blaga. Şi nici, pe de altă parte, cu lumea rurală şi marile impulsuri obscure ce o parcurg în viziunea lui Rebreanu. Satul lui Marin Preda reprezintă prototipal o structură de *cetate*, în care toate relaţiile sînt de natura cea mai *civilă* şi mai *civică* cu putinţă. Marin Preda o şi declară expres într-un pasaj din *Ma-*

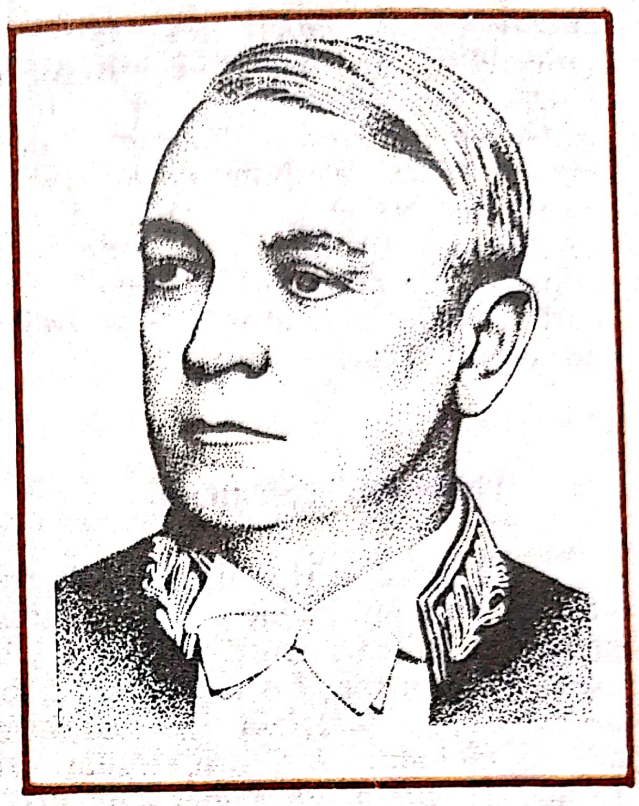
Scanned with OKEN Scanner

rele singuratic în care aseamănă poiana lui Iocan «cu o agora de pe vremea Greciei antice». Concepţia despre societate şi politică a lui Ilie Moromete este una noocratică.

Iar *Morometii* reprezintă în literatura noastră specimenul exemplar al romanului citadin pe care îl reclamă de atîta vreme teoreticieni de varii prestigii, închipuindu-şi-l definit prin blocuri, ascensoare, şi eventual metrou. Satul lui Moromete are ca model, desigur, nu New-York-ul, dar fără îndoială Atena". (Paleologu, *S.p.*, p. 23).

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Rebreanu



S-a născut la 27 noiembrie 1885 în satul Tîrlişiua, judeţul Bistriţa-Năsăud, fiind primul din cei 13 copii ai învăţătorului Vasile Rebreanu şi ai Ludovicăi; a murit la 1 septembrie 1944 în comuna Valea Mare, judeţul Argeş. Prozator şi dramaturg. Şcoala primară în comuna Maieru, studii gimnaziale în Năsăud, continuate la Bistriţa. Şcoala militară la Sopron, Academia militară „Ludoviceum" din Budapesta, absolvită în 1906. Ofiţer la Gyula, demisionează în 1908. Pînă în 1909, cînd trece clandestin munţii şi se stabileşte la Bucureşti, ajutor de notar (Măgura Ilvei, Nimigea) şi funcţionar la primăria din Vărarea. Debutează cu proză scurtă în revista „Luceafărul" (1908), editorial cu volumul de nuvele *Frămîntări* (1912). Reporter („Ordinea"), secretar de redacţie („Falanga literară şi artistică", „Convorbiri critice"), editor, cu M. Sorbul, al revistei de teatru „Scena" (1910—1911), secretar al Teatrului Naţional din Craiova. Colaborează la „Rampa", „Ziua", „Universul literar", „Viaţa românească", „Adevărul"; după război la „Sburătorul", iniţiind, printre altele, revistele „Mişcarea literară" (1924—1925) şi „România literară" (1932—1934). Director al Teatrului Naţional din Bucureşti (1928—1930 şi 1940—1944), din 1925 preşedinte al Societăţii Scriitorilor Români şi din 1934 membru al Academiei Române (discursul de recepţie — *Laudă ţăranului român*). După volumele de schiţe şi nuvele *Golanii* (1916), *Mărturisire* (1916), *Răfuiala* (1919), publică romanul-jurnal *Calvarul* (1919). În 1920 romanul *Ion* (premiul Academiei, „Năsturel-Herescu") îl consacră definitiv. Urmează romanele *Pădurea spînzuraţilor* (1922), *Adam şi Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăişorul* (1929), *Răscoala* (1932), *Jar* (1934), *Gorila* (1938), *Amîndoi* (1940), fără a abandona genul scurt: *Catastrofa* (1921), *Norocul* (1921), *Nuvele şi schiţe* (1921), *Trei nuvele* (1924), *Iţic Ştrul dezertor*

Scanned with OKEN Scanner

(1932), *Cartea sufletului* (1936). În volumul *Amalgam* (1943) selectează „conferințe, articole, note". Autor dramatic prin *Cadrilul* (1919), *Plicul* (1923), *Apostolii* (1926). Inspirîndu-se din viața țărănească, preocupat de dialectica real-ideal, izbutește să dea prima capodoperă a romanului românesc *(Ion)*, culminînd cu *Răscoala*, model de construcție epică, realizînd creații majore și în proza de analiză psihologică *(Pădurea spînzuraților, Ciuleandra)*. În operele mai importante, tematica vizează fie problema pămîntului, fie problema națională. Cînd abordează literatura citadină, deși parțial izbutită, scriitorul — polivalent, dar inegal — este departe de nivelul marilor sale creații.

Universul romanului

„El lucra în ritmul impus de masivitatea operelor proprii chiar cînd, uneori, romanul în lucru nu era numaidecît masiv. De aci, iluzia de spirit greoi, cu mișcări lente, care a înșelat pe mulți critici. Adevărul e însă exact cel contrar. Liviu Rebreanu, privit în marea felurime a formulelor de roman, pe care le-a practicat, este scriitor de o vioiciune pe care n-au atins-o niciodată scriitorii reputați prin agerimea de concepție și realizare. În adevăr, literatura română nu mai cunoaște un alt romancier care să-și varieze cu atîta libertate de spirit formula artistică de la un roman la altul.

Astfel el scrie mai întîi *Ion* (1920), acea impunătoare frescă rurală a vieții transilvănene, executată în cel mai riguros spirit realist, care l-a așezat în privința măiestriei obiective alături de un Balzac, un Thomas Hardy, Blasco Ibanez, un Björnson Björnstjerne, sau un Ladislas Reymont, romancierul țărănimii poloneze. A doua creație, *Pădurea spînzuraților* (1922), schimbînd modul direct narativ în mod psihologic și fiind prin aceasta cap de serie în literatura noastră, înfățișează un cutremurător și fatal caz de obsesie al sufletului omenesc. Tehnica realistă din *Ion* devine tehnică a analizei unei anomalii morale, cum va mai apare de asemeni în *Ciuleandra*. Dar pînă atunci spiritul romancierului se aruncă în direcția neașteptată a narațiunii filozofice din *Adam și Eva* (1925); e o metafizică a desăvîrșirii morale prin iubire, care face ca o pereche de îndrăgostiți să străbată șapte existențe, sub nume diferite și șapte civilizații, în căutarea unității spirituale pierdute. După pregătirea de a descifra sufletul colectiv din *Crăișorul* (1929), *Răscoala* (1932), evocare plină de adevăr a mișcărilor țărănești din sudul fostului județ Argeș, în 1907, arată că orientarea artistică merge acum în cu totul altă direcție decît se știa. La șase ani de la această realizare clasică de descifrare a psihologiei mulțimilor, Rebreanu vine cu *Gorila* (1938); e romanul politicianizării vieții românești dintre cele două războaie mondiale, demascare de turpitudini care fierb dezgustător în frămîntările de epocă ale Capitalei. În sfîrșit, de la un asemenea tablou al decăderii politicianiste, *greoiul* romancier sare tot atît de neașteptat ca și mai înainte și cu aceeași ușurință la dezlegarea misterului provincial din jurul dublului asasinat, care formează materia narativă a ultimului roman, *Amîndoi*.

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, de la formula realistă la formula psihologică, de la aceasta la romanul fiozofic, de aci la romanul social-ţărănesc apoi la romanul politic-urban şi în cele din urmă la cel poliţist: atîta variaţie, vioiciune şi în definitiv libertate a spiritului creator faţă de sine însuşi n-a mai atins nici un alt romancier român; iar dintre străini paralela devine posibilă numai cu Balzac, deşi nu atît în privinţa felurimii formulei de creaţie, cît mai mult a diversităţii de categorie socială". (Streinu, *P.*, III, p. 129—131).

O lume tragică

„În universul imaginar al romancierului (...) *a avea* joacă un rol primordial. Nu înţelegem prin aceasta doar simpla dorinţă a apropierii, nevoia proprietăţii. Prozatorul este atras de o lume a dezmoşteniţilor, a «celor mulţi umili» cărora le este închinat *Ion*, a celor ce *n-au*, în raporturile lor cu cei ce *au*. Aceste raporturi, în perspectiva sa, sînt economice şi sociale, dar au implicaţii psihologice şi, am putea spune, general antropologice. Viziunea satului, în perspectiva lui Rebreanu, ierarhia oamenilor, legăturile lor, snobismul ţărănesc, sînt determinate de legile «averii» şi, înainte de toate, de cele ale proprietăţii asupra pămîntului. De la micile gesturi, de la alura său chiar conformaţia fizică («Ştefan Hotnog, un chiabur cu burta umflată, ce şi-o mîngîie într-una parcă ar avea junghiuri...», pe cînd: «Pe de lături, ca un cîine la uşa bucătăriei, trage cu urechea şi Alexandru Glanetaşu, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuşi să se vîre între bogătaşi»), pînă la marile conflicte, sau — în *Răscoala* — la marile conflagraţii care răvăşesc viaţa satului, totul în ficţiunile lui Rebreanu poartă marca *lipsei*, a mai multului sau mai puţinului, a unei tulburări în ordinea lui *a avea*. (...) Dar, în ficţiunile sale, banul, care în romanul secolului al XIX-lea — de la Balzac la Zola şi apoi de la acesta la micul roman postrealist —, a jucat rolul Fatalităţii, nu apare aproape deloc. Boierii — din *Răscoala* —, sau familia învăţătorului mic burghez din *Ion*, au nevoie de bani. Ţăranii, masa umană care ocupă primul plan al acestor naraţiuni, nu se agită pentru bani; lor le trebuie pămînt, pămîntul muncii, al vieţii şi al morţii lor. (...) El revine, desigur, obsesiv, asupra stării de *lipsă* a ţăranilor, ca şi a dorinţei lor de a *avea*, dar setea lor este elementară, o sete stihială de pămînt. Toate celelalte — casă, vite, hrană, bună stare, vază, putere — derivă din pămînt. Cînd Ion soseşte la marginea delniţei, pe răzorul ce-o desparte de o altă fîneaţă ce a fost a lor dar o înstrăinase tatăl său, cuprinde cu «o privire setoasă» tot locul. Pămîntul «îi era drag ca ochii din cap». (...) Aşadar, nevoia primordială a posesiunii se asociază cu o obsesie a elementarului, a pămîntului ca stihie de care depinde viaţa. Ion este un posedat al pămîntului. Demonul care a pus stăpînire pe el este tocmai acela al posesiunii. Nu vrem să facem un joc de cuvinte definind eroul lui Rebreanu drept un posedat al posesiunii. Drama ţăranului, aşa cum apare ea în *Ion* şi *Răscoala* este aceea a condiţiei umane care nu poate fi cu adevăr pentru că, în anumite împrejurări sociale şi economice, nu *are*. Setea de pămînt este, în fond, un complex în care converg arhaice apetenţe organic-naturale, stringente nevoi econo-

Scanned with OKEN Scanner

mice şi, mai presus de orice, un nisus prea uman spre posesiune, exacerbat la cel trăind într-o lume a proprietăţii, el însuşi fiind întru totul lipsit". (...) „Ficţiunile sale sînt o ilustrare a unui *mit al violenţei.* Umanitatea sa e aceea a unei brutalităţi necesare, a determinismului violenţei. Eroii săi cunosc prea bine «greul pămîntului» şi toate cercurile existenţiale — îndeosebi cele ale erosului şi posesiunii — stau sub semnul sîngelui. *Iliada, Kalevala, La Chanson de Roland,* epopeea lui Ghilgameş sau *Ramayana,* abundă în silnicii şi omoruri. O simplă analiză paralelă a unei epopei (chiar şi a *Iliadei* care e istoria unor peripeţii războinice) şi a romanelor lui Rebreanu pune însă în evidenţă complacerea în brutalitate a romancierului. Scenele dure sînt frecvente în *Ion* alcătuind un fel de bas continuu al suferinţei fizice: bătaia dintre Ion şi George, dintre Ion şi Simion, repetatele bătăi pe care Vasile Baciu le administrează fetei sale însărcinate pînă la scena finală a uciderii lui Ion. Rebreanu are, ca puţini scriitori, percepţia suferinţei fizice. Însăşi «obiectivitatea», răceala cu care sînt narate aceste orori, indică magnetizarea fanteziei sale sub imperiul unui pol al violenţei. Nu numai spectacolul brutalităţilor, al bătăilor între protagonişti, schingiuirea unei victime neajutorate, cum este nefericita Ana, nu numai ameninţările, furiile terible ale cîte unuia («Să ştiu că zece ani nu scap din temniţă şi tot nu mă las pînă nu-i văd sîngele!» — promite Ion aprins), ci simple scene ale vieţii satului sînt pline de zgomotul şi furia unei lumi în suferinţă. La cîrciuma din Pripas, duminică după ce s-a spart hora: «Între timp se înnoptase şi odaia nu mai era luminată decît de o lampă funinginită, spînzurată de o grindă din tavan. În lumina galbenă-bolnavă şi tremurătoare oamenii păreau mai beţi de cum erau aievea, ochii luceau mai sălbatic, iar braţele goale, ciolănoase, cu muşchii umflaţi ca nişte şerpi flămînzi, se ridicau mereu peste capetele turburate ameninţînd ori prevestind o primejdie. Glasurile se îngroşau şi răguşeau din ce în ce, vorbele deveneau mai grosolane şi sudălmile mai mînioase. Feţele asudate sclipeau care roşii-pară, care galbene-verzui, iar din gălăgia ameţitoare se înălţau, stăpînitoare, rîsete zvăpăiate, cîte un rîgîit lung, urlete prelungi...» Atmosferă frenetică în care exasperarea simţurilor, brutalitatea moravurilor şi mai ales iminenţa primejdiei creează impresia unei fatalităţi a violenţei. De unde această furie a patimilor exacerbate în spaţiul fictiv al povestitorului?

Atît *Ion* cît şi *Răscoala* sînt drame ale condiţiei umane degradate, umilite care se răzvrăteşte. De fapt, e o răzvrătire a firii contra societăţii împilatoare, abuzive. Violenţa teribilă a patimei lui Ion, ori focul aprins de ţăranii din Babaroaga, au puterea elementelor dezlănţuite ale naturii, în faţa cărora întocmirile temporale ale societăţii nu sînt decît înjghebări fragile. Dacă totuşi ridicarea firii este oprită, forţa naturii răzvrătite jugulată, aceasta e pentru că mişcările anarhice, oricît de violente, sînt îndiguite de o conştiinţă rece, calculatoare. Violenţa lui Ion, a ţăranilor din *Răscoala* e aceea a naturii primitive". (Balotă, *D.*, p. 17—19).

Axa volitivă a personalităţii

„D. Liviu Rebreanu este structural un creator de energie, un evocator de voinţă epică; universul ficţiunilor sale încheagă un adevărat specta-

Scanned with OKEN Scanner

col de forţe devoratoare. Fie că ne referim la figura într-un fel clasică a ţăranului Ion, fie că ne amintim de drama voinţii lui Apostol Bologa, fie că ne recapitulăm năprasnica voinţă colectivă din *Răscoala* sau revedem destinul de martir al «Crăişorului» — ne limpezim o viziune unitară a omului, mînat de instincte dominatoare. Şi chiar atunci cînd s-ar părea că ne aflăm într-o zonă de fantastic, precum în *Adam şi Eva*, sau în ascunzişurile patologiei, ca în *Ciuleandra*, sau în cadrele vieţii burgheze, ca în romanul *Jar*, unde un comun egoist ca Dandu dezlănţuie o tragedie în sufletul unei femei neexperimentate, aceeaşi viziune epică ne călăuzeşte. Ceea ce se cheamă realismul d-lui Rebreanu purcede nu dintr-o formulă literară, ci dintr-o bine definită concepţie despre om.

N-am exagera, poate, spunînd că ne aflăm în faţa unei adevărate concepţii materialiste, aplicată vieţii spirituale. Dorinţa de a poseda pămînt, avere, fericire, echilibru interior, ca în obsesia lui Apostol Bologa, dreptate în *Crăişorul*, împrospătare de vitalitate, cum aspiră Puiu Faranga, prin căsătoria cu Mădălina, sau simple senzaţii erotice, cum vînează Dandu, ne duce la un fel de arborescenţă a «voinţii de putere» ca axă a existenţii. Imagine care ne explică suficient forţa epică a scriitorului şi situaţia de prim plan a d-lui Rebreanu în romanul contemporan.

Fixînd viziunea sa în limitele unei concepţii materialiste a omului, nu înţelegem decît să precizăm, caracterizînd, o modalitate de intuiţie. D. Rebreanu reduce pe om la instinctele lui fundamentale, foamea şi iubirea, ca forme ale împlinirii personalităţii. Drept este însă că aceste instincte depăşesc un nivel comun, nivelul necesităţii imediate, al expresiei elementare de a trăi, devenind adevărate axe morale, aş îndrăzni să spun, proiecţii metafizice ale voinţii de putere. Nivel care se explică prin destinul tragic al tuturor eroilor săi, cu minime excepţii, consumaţi prin însuşi paroxismul la care ajunge energia lor, care nu cunoaşte frîna şi nici graniţele dintre bine şi rău". (Constantinescu, *S.*, IV, p. 487—488).

Obiectivitate şi eticism

„Dezvăluind, de obicei, în operele sale ciocniri aprige de interese şi patimi, cursul impetuos al vieţii, cu o preferinţă marcată pentru momentele critice, clocotitoare de putere dramatică — Rebreanu păstrează în relatare o mare linişte «epică», de rapsod răbdător şi care, în planul stilistic, răsfrînge obiectivitatea judecăţii, purificarea ei de orice ecou trivial al imediatului, de orice posibilă diformare.

Cum altfel decît *cumpătat* ar fi putut relata cursul tot mai apăsător al evenimentelor din romanele sale? Departe de a reprezenta o negare a *eticului*, obiectivitatea rebreniştă este o cale mai înaltă şi mai profundă totodată de comunicare cu acest înţeles al lucrurilor.

Să ne închipuim că stilul lui Rebreanu se precipita *febril:* efectul nu ar fi fost acelaşi, năucitor, cum este în *Răscoala*. Efectul, cum uşor se poate observa, este sublimarea contrastului dintre violenţa conţinutului şi liniştea magnifică a comunicării. Altfel n-am fi avut *Răscoala*, ci un document în plus, scris cu simţire, în lunga serie a documentelor literare inspi-

Scanned with OKEN Scanner

rate de răscoalele țărănești. (...)

E aici, desigur, și o problemă de tehnică literară: «tonul rămîne ferm chiar și în episoadele cele mai dramatice».

Să exemplificăm, referindu-ne la un astfel de episod. Iată cît de «cumpătat» relatează Rebreanu chipul cum Vasile Baciu pedepsește pe Ana, bătîndu-o cumplit pentru «rușinea» de-a se fi iubit cu Ion:

«Cînd deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gîrlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină, iar în gîndurle lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare dispreţuitoare și triumfătoare, arătînd cu mîna pîntecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămînînd în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urîtă, aţîţătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă.

Cînd a dat cu ochii de tatăl său, Ana s-a oprit încremenită de privirea lui rece, stăruitoare și sălbatică, ce-i străbătea în inimă ca un pumnal. Groaza i se trezi în suflet atît de sfîșietoare, că începu să țipe disperată, cu un glas foarte subțire: — Nu mă omorî, tătucă, nu mă omorî, nu mă omorî!»

Sînt parcă lucruri care n-ar trebui să se întîmple și n-ar trebui să fie ochi să le vadă și să le suporte — dar dacă, pentru că viața își are legile ei crude, se întîmplă, atunci ele trebuie privite, cît mai bine privite, pentru a înțelege ce se întîmplă, de ce se întîmplă așa — iată ce vrea să spună scriitorul și iată de ce privirea sa e parcă liniștită în actul înregistrării, iar stilul — cumpătat, tonul — ferm.

Sentimentul că Ana e o «pradă» deznădăjduită și neputincioasă, o victimă a unor interese și a unor legi crude, pe care ea nu le pricepe și de care n-a știut să se ferească, se impune puternic dincolo de răceala descrierii". (Raicu, *L.R.*, p. 311—313).

Dimensiunea realistă

„Liviu Rebreanu rămîne reprezentantul cel mai acreditat al epicii obiective, cu caracter social. (...) Care este însă nota specifică a realismului lui Rebreanu? Credem a nu ne înșela afirmînd că, în regulă generală, mai curînd datorită structurii sale, decît voinței deliberate, d-sa aspiră și vizează către tip. Exemplarele sale omenești nu se individualizează ca excepții de la media socială; dimpotrivă, prin generalitatea caracterelor lor, se realizează tipic. Fie că e vorba de cărturarul ardelean sau de ofițerul cezaro-crăiesc, de țăranul năsăudean sau argeșean, de burghezul metropolei românești sau de micul burghez piteștean, fiecare dintr-înșii rezumă o serie de experiențe similare.

Spre deosebire de viziunea balzaciană, care proiectează ființe excepționale, privirea lui Liviu Rebreanu redă exemplare omenești mijlocii, de adevăr sufletesc general. Realismul marelui romancier român este oarecum clasic prin această trăsătură specifică, precum și prin absența pitorescului realist sau a imaginației colorate, romantice.

S-a remarcat în mai multe rînduri că domeniul propriu al lui Rebreanu este colectivitatea ţărănească, văzută ca atare, în masă *(Răscoala)* sau în reprezentanţii ei tipici *(Ion)*.

Cînd înfăţişează burghezia, autorul nu îşi mai pune în valoare intuiţia creatoare. Sectorul urban din opera sa rezistă mai curînd prin soliditatea construcţiei decît prin adîncimea intuiţiei.

De altă parte, probitatea realismului său poate da impresia unei probe negative a portretului, chiar cînd e vorba de ţăran. Ţăranul din opera lui Liviu Rebreanu nu este o sinteză de virtuţi, cum îl înfăţişau sămănătoriştii. Patimile lui sînt elementare, oarbe, destructive. Nicăieri nu se simte, nici chiar în *Răscoala*, simpatia autorului pentru clasa ţărănească. Eroul din *Ion* aminteşte desigur pe ţăranii balzacieni şi zolişti, frămîntaţi într-o pastă aspră, cenuşie fără moliciuni şi străluciri". (Ciopculescu, *A.l.c.*, p. 414—415).

Naturalism

„Romanul realist corespundea la origine unei epoci, prima jumătate a secolului XIX, de relativ optimism social, în care romancierul, ca şi burghezul în plină ascensiune, este un spirit energic, întreprinzător şi neobosit. Balzac este el însuşi un Rastignac şi un Vautrin, un Birotteau şi un Hulot. Autorul şi eroii săi au stofa unor cuceritori, care-şi trăiesc soarta, încercînd s-o stăpînească. Vitalitatea acestui tip este extraordinară. O regăsim la Păturică, la Scatiu şi la Mara. O generaţie sau două mai tîrziu, entuziasmul clasei epuizîndu-se deopotrivă cu forţa ei, burghezia începe să-şi producă eroii dezabuzaţi, sceptici şi fără tonus vital. Marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului şi a miturilor sale, dintre care cel mai durabil s-a dovedit a fi acela al eredităţii. Marcaţi de la început de o ereditare nefastă, eroii naturalişti sînt, într-un fel, trăiţi de propriul destin. Cuceritorului îi ia locul victima. Orfanului orgolios, ca Manoil, degeneratul, ca Faranga. Spre deosebire de Rastignac, Jude al lui Hardy va rămîne toată viaţa un obscur. Ambiţia, dacă nu s-a atrofiat, nu mai reuşeşte să propulseze pe nimeni. Definiţia romanului, ca istorisire a unui eşec, nu corespunde niciodată mai bine adevărului ca în această epocă ce se încheie puţin după primul război mondial, la noi, ca şi în Occident. Toate romanele lui Rebreanu relatează eşecuri.

Ion e desigur cel mai semnificativ. Aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină o victimă. Ana, unul din cele mai zguduitoare din tot romanul nostru, se mişcă de la început pînă la sfîrşit într-un cerc vicios. Lamentaţia ei repetată invocă un noroc inexistent: «Norocul meu, norocul meu!» Singura ei vină este de a fi tras, la naştere, lozul nefericit. Romanul naturalist îşi datorează măreţia cultivării acestor oameni fără nici o şansă şi a acestor destine fără salvare. Şansa, Balzac n-o refuza niei celui mai neînsemnat dintre eroii săi, căci societatea, istoria, universul întreg păreau marcate de şansă. Odată cu scepticismul de după revoluţiile de la mijlocul secolului, romanul mizează totul pe cartea opusă: nesansa. De cîte ori, dincolo de pitorescul frescei sau de descriptivismul social, ro-

manul naturalist atinge coarda majoră a lipsei de şansă, el se ridică la o demnitate a tragicului pe care n-a realizat-o nici un romancier înainte. Şi, rareori, după: există oare la noi romane mai întunecat-tragice decît *Ion?* Există ceva similar episodului în care Vasile Baciu o schingiuieşte în bătăi pe Ana?" (Manolescu, *A.*, I, p. 175—176).

Drama nehotărîrii

„*Pădurea spînzuraţilor* este dintr-acele cărţi a căror vitalitate literară suportă cele mai diferite comentarii, de la cele mai pedestre, pînă la cele mai acute. Reluarea ei în infinite variante este proba longevităţii ei artistice. (...) Războiul este doar un moment care favorizează desfăşurarea unei crize imanente, este aşa cum zice Al. Philippide: catastrofa exterioară care o dezlănţuie pe cea dinăuntru. Personajul este tipicul personaj al lui Liviu Rebreanu, pus de astă dată în conjuncturi noi.

Drama e a nehotărîrii. Dar nu a greutăţii de a alege între principii, ci a neputinţei de a opta în plan practic pentru soluţia cea mai demnă. Apostol Bologa nu ştie să ia hotărîrea cea mai potrivită autoportretului său moral. Omul este inferior acestui autoportret şi complet surprins de evenimente. (...)

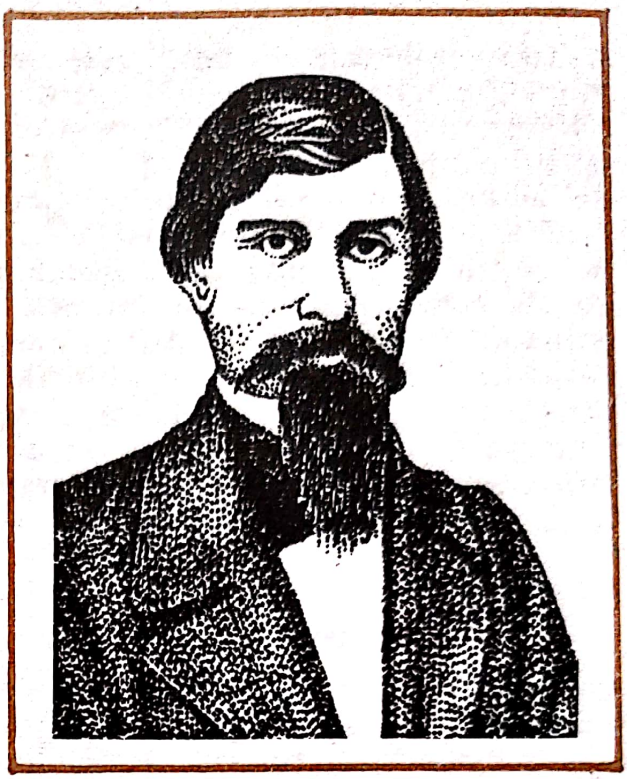
De altfel, în foarte multe din gesturile sale, Bologa este un livresc. Nu el trăieşte principiile şi ideile, ci acestea i se impun. El le acceptă fără a le fi verificat cu adevărat, iar acestea din urmă îl verifică pe el, pe Bologa, fără milă în război. Plecarea pe front este un fals act de voinţă. Bologa pleacă mînat de orgoliu sub un impuls sentimental. Aici, pe front, însă, se va verifica toată schelăria livrescă a ideilor şi sistemelor lui. (...)

Acest om, atît de terestru în fond, e obligat prin comoţii succesive să încerce o depăşire a condiţiei sale, să aibă o reală conştiinţă decantată de instincte, să vadă idei. Dar acest nou contact nu-l va salva pe Bologa. El fuge de hora înnebunitoare a ideior, apelînd tot la reflexul instinctelor, la gesturile automate. El va căuta să se refugieze în rit, mai exact spus, în mişcările rituale. Omul fuge de poarta pe care i-o deschide conştiinţa, înapoi. E incapabil să suporte puternica şi necruţătoarea lumină spre care este împins.

Cu cît ne apropiem de final, întovărăşim un Apostol Bologa mistic, religios chiar. Regresiunea este şi ea treptată. Iubirea pentru Ilona, fiinţă primară, ingenuă în felul celei eminesciene, este prima treaptă". (Ungheanu, *P.s.*, p. 161—163).

Scanned with OKEN Scanner

Alecu Russo



S-a născut la 17 martie 1819 la Străieşti-Lăpuşna, într-o familie boierească şi a murit la 5 februarie 1859 în Iaşi. După învăţătură în casă, e trimis în străinătate (Elveţia — 1829--1835, Viena — 1835--1836). Asesor judecătoresc la Piatra-Neamţ (1841--1844). Piesa *Jignicerul Vadră* (text pierdut) jucată la Teatrul Naţional din Iaşi îi aduce surghiunul la Soveja (februarie-aprilie 1846), unde descoperă *Mioriţa*. Participă la revoluţie, apoi este exilat. În Transilvania e prezent pe Cîmpia Libertăţii (3/15 mai 1848). Intră în legătură cu revoluţionari români şi maghiari. Arestat la Dej, deţinut la Cluj; eliberat, se îndreaptă spre Viena şi Paris. În 1851 avocat la Iaşi, director al Departamentului Lucrărilor Publice şi membru al Sfatului administrativ (1856), procuristul Băncii Moldovei (1857). Începuturi literare în limba franceză. Primul volum, postum (1908). Scrie memorialistică: *Amintiri* („România literară", 1855), *Studie moldovană* („Zimbrul", 1851), impresii de călătorie: *Piatra Teiului* şi *Stînca Corbului* în franţuzeşte, fiziologia *Iaşii şi locuitorii săi în 1840, Soveja, jurnalul unui exilat politic în 1846*, toate în limba franceză, editate postum (traduceri de V. Alecsandri, Al. Odobescu, M. Sadoveanu). I se atribuie poemul în proză *Cîntarea României*. Teoretician pe linia programului „Daciei literare" *(Critica criticii, Cugetări)*, anticipă prin critică junimismul. A cules creaţii populare, teoretizînd folclorul *(Poezia populară)*.

O prezentă originală

„Pentru cine evaluează opera lui Alecu Russo în contextul ei istoric, comparînd-o cu producţia literară a epocii, se impune constatarea, încă de mult sugerată de G. Ibrăileanu şi Petre V. Haneş, că scriitorul e una

dintre figurile cele mai însemnate ale pașoptismului: un strălucit reprezentant al directivei naționale în literatură și un prozator de aleasă ținută intelectuală, în același timp liric și ironic, grav și duios, profetic și amar. În peisajul romantismului pașoptist, el își are locul bine precizat, la distanță de sonoritatea declamatoare a muntenilor, totuși neîncadrîndu-se deplin nici în linia de pitoresc, personalitate robustă, umor cordial și locvace a lui Negruzzi și Alecsandri. Personajul pe care-l degajă scrierile sale, reținut în confesarea durerilor proprii, măsurat în vorbă, conștient de responsabilitățile lui și gata să le asume, ca și comilitonii săi mai sus numiți, — aduce însă un amestec specific de melancolie și înțelepciune ușor sceptică, o clipire visătoare adumbrită mereu de șoapta insidoasă a lucidității. Alții nu își fac iluzii ori s-au vindecat de ele. Alecu Russo nu poate trăi fără a spera și nu speră fiindcă trăiește. Un suflet pur, rănit în bătăliile vieții — iată cum ne apare el". (Cornea, *O.î.*, p. 99).

Memorialistul

„Vocația lui Al. Russo este în proza memorialistică. El și-a însușit pînă la virtuozitate maniera clasicilor tîrzii, a lui Xavier de Maistre, a lui Paul-Louis Courier, umorul acela fin, eseistic, scutit de dezordinea fantastică, nu însă scos cu totul din sensibilitatea romantică ce se strecoară în ușoara melancolie, în sentimentul grandoarei geologice. Este de altfel un cunoscător perfect al literaturii franceze și un pricepător al autorilor de savoare lingvistică precum Rabelais. E un contemplativ lucid, spiritual, cu o repede asociație între lucruri aparent eterogene. Însemnările din captivitate la Soveja (scrise în limba franceză) sunt cea mai strălucită dovadă a vibrației sufletești stăpînite de inteligență. În mînăstirea-închisoare are tristeți de iarnă scitică și maliții voltairiene:

«Iată-mă pus la-nchisoare și singur... Temnicerul meu a pornit azi la Iași... Am rămas dar singur... adică secvestrat într-o viezuină fără orizont, unde soarele abia pătrunde în silă printre niște brazi stîrciți... Vîntul șuieră toată ziua; omătul acoperă cu un giulgiu întristat coastele aprigi ale munților; oamenii umblă aici acoperiți cu niște vestminte sălbatice de piei de oaie; ar putea crede cineva că mă aflu în Siberia și cu atît mai mult în Siberia, cu cît sunt aici pe temeiul unei legi care nu are ființă... Dar, ce să zic! Nici partea mea nu e tocmai de lepădat, căci iată-mă cu puțină cheltuială preschimbat în jertfă politică...»". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 189).

Viziuni istorice

„În totalitatea ei, *Cîntarea României* este o modulare lirică a istoriei poporului român: tablouri dramatice, luminoase și întunecoase se succed cu rapiditate în fața noastră. Marele ideal al poetului este libertatea care asigură o funcționare normală a societății, care cunoaște clase, dar cu interese armonizate. Russo are și aici, ca în întreaga lui operă, o viziune idi-

lică a trecutului: în întreaga societate nu întîlneai decît mielușei nevinovați, în mijlocul cărora nu s-a rătăcit nici un lup. Libertatea este asigurată de lege; dar legea decade și libertatea poate dispărea; apar clasele sociale cu interese antagoniste, răpitor și răpit, uliu și pradă. Scriitorul are însă și viziunea viitorului, cînd vrabia neputincioasă va lupta cu uliul și-l va înfrînge. Exploatarea celor puternici este îndelungată: răzbunarea celor oprimați este fulgerătoare. Povestea lumii întregi este aceasta: ca strîmbătatea să lăcomească la bunul altuia și ca sărmanul să sfarme funia ce-l strînge. Dacă pacea este dorită, dacă munca este singura bogăție reală, războiul este o crudă realitate uneori, o sacră datorie alteori. Dar războiul are nevoie, pentru a duce la izbîndă, de erou, de personalitatea istorică excepțională". (Popovici, *S.l.*, II., p. 467).

Mitul dacic

„Desfășurate sub zodia umanismului — adică a unei mișcări fascinate de Roma ca patrie a spiritului —, primele manifestări ale conștiinței de sine ale poporului român echivalează cu recunoașterea apartenenței noastre la sfera spiritualității privilegiate romane. (...)

Ideea fundamentală pe care romantismul românesc o aduce în interpretarea istoriei este aceea a dacismului, căci istoria romantică nu mai e un pelerinaj spre patria spiritului, ci un efort de definire a spiritului Patriei, ceea ce presupune punerea în lumină a elementului local, specific, din sinteza daco-romană. De elementul local se leagă în primul rînd fizionomia caracteristică a pămîntului românesc (componentă esențială a «biografiei» unui popor în concepția istorică romantică), pămînt care nu mai e doar tărîmul cucerit de romani, ci devine, prin daci, patria noastră originară, marcîndu-ne în profunzime structura etnică. Pașoptismul este integral orientat (în poezie, în istorie, în arheologie) spre o «recuperare a Daciei» și o reabilitare a spiritualității dacice. Substituindu-se mitului clasic al Romei, mitul Daciei se asociază, treptat, cu un alt mit fundamental romantic — cel al paradisului pierdut, și astfel ia naștere imaginea Țării din opera-program a pașoptismului, *Cîntarea României:* scăldată în lumina unui soare «tînăr», Dacia lui Al. Russo trăiește fericirea paradisiacă din prima vîrstă a creațiunii, iar cucerirea romană echivalează cu pierderea paradisului și căderea în istorie". (Petrescu, I., *E.*, p. 141—143).

Direcția națională

„Partizan al limbii populare, a cărei factură o analiza în *Cugetările* sale, Alecu Russo n-a înțeles însă să se limiteze la această limbă. Ar fi însemnat să prescrie limite restrînse progresului culturii și, sub acest raport, el este incontestabil un progresist. De aceea neologismul, care a constituit pentru el una din problemele fundamentale, a fost acceptat în forme defi-

nite şi în cazurile cînd era absolut necesar. În acord cu vederile lui Petru Maior, care n-a latinizat limba română, Russo propune împrumutarea de rădăcini latine, adaptate însă spiritului limbii române. Evident, abuzul de neologisme a găsit întrînsul pe unul dintre cei mai înverşunaţi adversari: «neologismul nesocotit aşa ne-au învălătucit, încît nu mai putem zice cele mai simple lucruri şi mai obicinuite, fără amestecare de vorbe străine» — spune el în *Cugetări.* (...)

Russo se ridică cu aceeaşi hotărîre şi împotriva literaturii de traduceri serbede sau de imitaţii sterile. Faptul acesta decurge în mod logic din concepţia pe care el o avea despre unitatea spirituală naţională: ca şi pentru Herder, pentru el literatura este expresia naţiilor, ce trebuie să oglindească gradul de civilizaţie, starea, socială şi politică a unei societăţi. (...)

Spre a ajunge în cele din urmă la crearea unei literaturi proprii, spiritul public trebuie să se îndrepte către singurul izvor adevărat: tradiţiile şi obiceiurile locale, «unde stau ascunse încă formele şi stilul; şi de-aş fi poet aş culege mitologia română, care-i frumoasă ca şi cea latină sau greacă; de-aş fi istoric aş străbate prin toate bordeiele să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de-aş fi gramatic, aş călători pe toate malurile româneşti şi aş culege limba». Mai mult încă: fiind expresia unei naţiuni, o operă literară trebuie să oglindească un anumit moment din viaţa acelei naţiuni. «Viaţa nouă se tălmăceşte prin literatură nouă», spune el în aceleaşi *Cugetări,* operă deosebit de bogată în idei". (Popovici, *S.l.,* II, p. 444—446).

Mihail Sadoveanu

A văzut lumina zilei la Paşcani, în 5 noiembrie 1880 şi a încetat din viaţă la 19 octombrie 1961 la Bucureşti. Tatăl este avocat iar mama se trage dintr-o familie de răzeşi. Urmează şcoala primară la Paşcani, gimnaziul la Fălticeni şi liceul la Iaşi; cursurile de drept de la Bucureşti le întrerupe. Între 1903—1904 lucrează ca redactor al revistei „Sămănătorul", de unde trece apoi în colectivul de conducere al „Vieţii româneşti". Director al Teatrului Naţional din Iaşi (1910—1919), membru al Academiei Române, după instaurarea Republicii a fost vicepreşedintele Prezidiului Marii Adunări Naţionale, preşedinte al Uniunii Scriitorilor etc. Debut (1897) la revista „Dracu", pentru ca anul 1904 să aducă o masivă afirmare editorială cu *Povestiri*, *Şoimii* (reluat mai tîrziu în *Nicoară Potcoavă*), *Dureri înăbuşite*, *Crîşma lui Moş Precu*. Opera sa, considerabilă, cuprinde romane istorice (*Neamul Şoimăreştilor* (1915), *Zodia Cancerului sau vremea Duca-Vodă* (1929), *Fraţii Jderi* (I—III, 1935—1942), *Creanga de aur* (1933), *Nicoară Potcoavă* (1952), povestirile unui spaţiu moldav arhaic şi fabulos (*Hanu-Ancuţei*, 1928), scrieri, în diferite registre, alcătuind eposul ocupaţiilor tradiţionale româneşti (*Bordeenii*, 1912; *Baltagul*, 1930), evocări ale unei naturi originare (*Ţara de dincolo de negură*, 1926; *Împărăţia apelor*, 1928; *Valea Frumoasei*, 1940; *Poveştile de la Bradu Strîmb*, 1943), creaţii ce descriu viaţa alienantă din oraşele de provincie (*Haia Sanis*, 1908; *Locul unde nu s-a întîmplat nimic sau Tîrg moldovenesc din 1890*, 1933) structurîndu-se astfel ca o monografică reflectare a spiritualităţii şi condiţiei istorice a poporului român. *Creanga de aur*, *Divanul persian* (1940) alcătuiesc un gen de scrieri aparte, conturînd *înţelepciunea* ca modalitate existenţială. Deşi egal cu sine însuşi, autorul cunoaşte o anume evoluţie, pe linia ascendentă a valorificării eului său creator, de la romantismul începuturilor,

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sadoveanu

A văzut lumina zilei la Paşcani, în 5 noiembrie 1880 şi a încetat din viaţă la 19 octombrie 1961 la Bucureşti. Tatăl este avocat iar mama se trage dintr-o familie de răzeşi. Urmează şcoala primară la Paşcani, gimnaziul la Fălticeni şi liceul la Iaşi; cursurile de drept de la Bucureşti le întrerupe. Între 1903—1904 lucrează ca redactor al revistei „Sămănătorul", de unde trece apoi în colectivul de conducere al „Vieţii româneşti". Director al Teatrului Naţional din Iaşi (1910—1919), membru al Academiei Române, după instaurarea Republicii a fost vicepreşedintele Prezidiului Marii Adunări Naţionale, preşedinte al Uniunii Scriitorilor etc. Debut (1897) la revista „Dracu", pentru ca anul 1904 să aducă o masivă afirmare editorială cu *Povestiri*, *Şoimii* (reluat mai tîrziu în *Nicoară Potcoavă*), *Dureri înăbuşite*, *Crişma lui Moş Precu*. Opera sa, considerabilă, cuprinde romane istorice (*Neamul Şoimăreştilor* (1915), *Zodia Cancerului sau vremea Duca-Vodă* (1929), *Fraţii Jderi* (I—III, 1935—1942), *Creanga de aur* (1933), *Nicoară Potcoavă* (1952), povestirile unui spaţiu moldav arhaic şi fabulos (*Hanu-Ancuţei*, 1928), scrieri, în diferite registre, alcătuind eposul ocupaţiilor tradiţionale româneşti (*Bordeenii*, 1912; *Baltagul*, 1930), evocări ale unei naturi originare (*Ţara de dincolo de negură*, 1926; *Împărăţia apelor*, 1928; *Valea Frumoasei*, 1940; *Poveştile de la Bradu Sîrîmb*, 1943), creaţii ce descriu viaţa alienantă din oraşele de provincie (*Haia Sanis*, 1908; *Locul unde nu s-a întîmplat nimic sau Tîrg moldovenesc din 1890*, 1933) structurîndu-se astfel ca o monografică reflectare a spiritualităţii şi condiţiei istorice a poporului român. *Creanga de aur*, *Divanul persian* (1940) alcătuiesc un gen de scrieri aparte, conturînd *înţelepciunea* ca modalitate existenţială. Deşi egal cu sine însuşi, autorul cunoaşte o anume evoluţie, pe linia ascendentă a valorificării eului său creator, de la romantismul începuturilor,

Scanned with OKEN Scanner

fără o priză efectivă în substanța operei (romanul istoric *Șoimii*) ori de la accentele puțin prea sămănătoriste ale aceloraşi timpuri (*Povestiri, Dureri înăbuşite*, etc.) către o sinteză originală între pitorescul arhaic, autentic al spațiului carpato-dunărean, o anumită filozofie proprie a echilibrului om-natură şi poezia trăirilor umane fundamentale. Într-o operă extraordinar de vastă, lipsită aproape total de căderi valorice (discutatul şi discutabilul roman *Mitrea Cocor* ar putea fi citat la acest capitol) se profilează totuşi ca fiind extrem de creativă, bogată în realizări de o mare densitate ideatică şi împlinire estetică, epoca sa interbelică. A practicat aproape toate formulele epicii, schița, nuvela (*Bordeenii*), povestirea (în *Hanu-Ancuței*), romanul de structură clasică (*Locul unde...*), romanul-fluviu cu inflexiuni epopeice (*Frații Jderi*). Paradoxul acestui scriitor constă în faptul că, peste o asemenea voință de cuprindere epică a cosmosului existenței umane (căci acesta este, în fond, sensul ultim al demersului său artistic) se suprapune o permanentă dispoziție lirică. Mihail Sadoveanu a fost laureat al premiului Lenin decernat pentru întreaga sa activitate, al Premiului Academiei atribuit volumului *Povestiri*, al Premiului de Stat pentru *Nicoară Potcoavă*.

Omul sadovenian

„Sentimentul baladic al haiduciei structurează proza sadovenistă; împletit cu instinctul bahic, cu aventura erotică şi cu extazul morții, omul lui Sadoveanu îşi are rădăcinile ancestrale în strămoşul trac. Viața este o viziune orgiacă, în natura umană, ca şi în natura peisajului. Viziunea istoricității noastre etnice nu vine din document sau numai din arhaismul cronicărec al expresiei, ea se prelungeşte dintr-o sensibilitate ce vine din negura preistoriei; un fel de intuiție arheologică a trecutului se deapănă în romanul istoric sadovenist; oricît de variat ar fi scrisul său, care îmbrățişează şi viața tîrgului, a intelectualului şi a țăranului contemporan, în liniile ei interioare se mişcă într-un univers de baladă, de esență daco-tracică". (Constantinescu, *S.*, II, p. 346).

„Dacă nu întîlnim la Sadoveanu drame ale conştiinței morale şi ale inteligenței, nici etosul revoltei (care există totuşi în unele din cărțile lui, dar ca fapt obiectiv, în panorama pasiunilor omeneşti) şi idealurilor, nu e din cauză că ar fi o operă lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca cel sadovenian *nu există idealuri, ci nostalgii*. Idealurile şi dramele conştiinței sînt fenomene ale negației; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmației sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui şi care exprimă mai exact nuanța) a încuviințării.

Există două atitudini, două mari familii de spirite: ale celor care aprobă cosmosul şi ale celor care îl refuză. Aceştia din urmă sînt eroii conştiinței individuale, marii idealişti, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au în genere despre lume o concepție monistă, totalitară şi rotundă, o viziune armonioasă şi sferică în care totul îşi are

rațiunea și locul. O atare concepție presupune providențialism și *amor fati*. Presupune o viziune a destinului înțeles ca structură formală coherentă, ca *Gestalt*, așa cum o avea Goethe de pildă, sau Balzac. Aceasta nu înseamnă fatalism pasiv, nu înseamnă *otium*. «Destinul» este, pentru oamenii lucizi și înțelepți, pentru «inițiați», o forță ce trebuie identificată conștient, recunoscută de cel în cauză, iar acțiunea ei trebuie asumată printr-o decizie, al cărei moment poate altfel să treacă fără întoarcere". (Paleologu, *T.l.*, p. 29—30).

Natura

„Decorativă la Odobescu sau hieratică la Hogaș, așadar deopotrivă de străină omului și ducînd o existență orgolioasă și de sine stătătoare, la d-l Mihail Sadoveanu natura e pavăza nedespărțită a omului. Om și natură fac una pînă într-atîta că n-ai ști să spui care din ele a robit sufletul celeilalte și dacă nu cumva o vrajă anume a dat amîndorura un același suflet. Nimic nu se petrece în afară de om, în variatul paradis al naturii — mireasmă jilavă a pămîntului primăvăratic, surdă orchestrație a pădurii, sumbră strălucire a bălților sau taină a stolurilor migratoare — ca să nu se reflecte în sufletul omului, așa cum, la rîndu-i, orice înfiorare a inimii și orice gînd, mai adînc sau mai superficial al omului, se proiectează pe vastul ecran al naturii și prin aceasta chiar se lămurește. Corespondențele baudelairiane n-au aflat vreo altă ilustrație mai perfectă în literatura noastră, cu atît mai desăvîrșită, cu cît e organică, decît întrepătrunderea aceasta a peisagiului cu omul la d-l Mihail Sadoveanu". (Perpessicius, *O.*, X, p. 69).

„Așa cum la vechii greci predomină cunoscutul antropomorfism al naturii, la scriitorul moldovean se precizează vederea inversă, aceea de cosmomorfism al omului. (...) Nu mai mult decît simplele portrete fizice în *Frații Jderi* sînt captate de o optică desprinsă să vadă totul drept natură. Bunăoară, comisoaia Ilisafta avea «un glas îmbelșugat», vocea omenească fiind apreciată prin atributul cantitativ, care se dă de obicei recoltelor bogate, stupilor sau pomilor fructiferi. Barba Vlădicăi era «înviersunată» asemenea vîntului puternic sau furtunii. Moș Nichifor Căliman ni se înfățișa «cu mădularele răsucite din frînghii și noduri», fiind privit, astfel, ca un copac bătrîn. În sfîrșit, însuși semnul distinctiv al celor cinci frați și al părintelui lor, acea pată de jder de pe figură, vădește o ingerință a naturii extraumane.

Felul lor de viață exprimă de asemenea reproducerea la scară umană a formelor naturii. Bărbații din familia Jderilor, în frunte cu comisul Manole Păr-Negru, avea ceva din elementul prin excelență mobil și mutabil al firii — elementul animal —, cel care-și schimbă frecvent orizonturile și cuiburile, riscîndu-și adesea viața în atacuri. Dimpotrivă, femeia, în speță comisoaia Ilisafta, reprezenta elementul vegetal, cu funcțiune nutritoare, înrădăcinat în pămîntul rodnic al Timișului". (Papu, *D.c.n.*, p. 23).

Scanned with OKEN Scanner

„Regresiunea spre elementar nu înseamnă un refugiu în barbarie, ci voinţa de a conserva esenţa unui anumit tip de civilizaţie. Să remarcăm că în solitudinile rupestre evocate de Sadoveanu nu sînt numai baci cititori în stele, ci şi cărturari şi magi ca cei de la Izvorul Alb sau ca Decheneu al XXXII-lea şi urmaşul acestuia, Kesarion Breb, cel iniţiat la Memphis şi trăit în sferele înalte ale rafinatului Bizanţ. Regresiunea aceasta înseamnă nostalgia originarului: e o trimitere la *arhè*, la începuturi. Civilizaţia arhaică la care aspiră Sadoveanu şi a cărei structură o conservă nu este rudimentară, ci primordială, adică nedegradată. Năzuinţa la arhaitate nu înseamnă involuţie sau retrogradare, ci reprezentarea modelului perfect, absolut, arhetipal. Patriarhalitatea sadoveniană este aproximarea arhetipiei primordiale, e deci o restaurare. La scară mică sau mare, aceasta se poate realiza în variate momente sau condiţii istorice; cea mai deplină o înfăţişează Sadoveanu în ciclul fraţilor Jderi, sub domnia lui Ştefan cel Mare. Nostalgia arhetipurilor este în fond *anamnesis* platoniciană şi presupune mitul eternei reîntoarceri. *Sadoveanu nu poate fi înţeles fără mitul eternei reîntoarceri*". (Paleologu, *B.s.*, p. 137—138).

„Epopeea este expresia viziunii totale a societăţii arhaice omogene, aproape nediferenţiate, în vreme ce romanul apare drept consecinţă a rupturii între erou şi lume într-o societate particularizată de economia de schimb. Or, Sadoveanu este expresia structurii mentale a obştilor ţărăneşti aproape comunitare, lucrînd aproape în devălmăşie şi a oierilor liberi trăind în comunităţi închise, într-o economie aproape de troc, gospodăria ajungîndu-şi sieşi. Mai exact el exprimă nostalgia comunităţilor ţărăneşti, a obştilor devălmaşe şi, apoi, a răzeşimii libere, solidare, lovite de agresivitate moşierească, apoi de extinderea capitalismului rural, nostalgia utopică după o anterioritate pe cale de dispariţie dar hotărît antimoşierească şi anticapitalistă. Prin aceasta el a putut fi epopeic şi folcloric, căutînd cu rîvnă, fie în istorie, fie în regiuni depărtate şi izolate, mărturiile acestor obşti devălmaşe independente, dîrze şi blînde". (Georgescu, *P.c.*, p. 49—50).

„Înfăţişărilor evoluate ale activităţii umane le sînt preferate acelea arhaice şi individuale. Majoritatea personajelor scriitorului sînt pădurari, vînători, pescari, a căror muncă este individuală şi se află la graniţa dintre necesitate şi libertate. Ei sînt mai bucuroşi să culeagă roadele unei naturi îmbelşugate decît să le smulgă uneia ostile prin efort organizat şi de durată, adesea lipsit de satisfacţie personală; profită de pe urma naturii, cu o abilitate nesfîrşită, dar sînt în fond incapabili de a o înfrunta şi preface; ei sînt poeţi ai meşteşugului pe care nu l-au învăţat, ci se poate spune că l-au moştenit ca pe un dar; pun preţ pe frumuseţe, înainte de a pune pe eficienţă; cred a trăi într-un paradis, idealizîndu-şi condiţia precară de existenţă, dar care e în fond un infern fără scăpare, fiindcă însuşi tipul lor de activitate exclude progresul. Sadoveanu vrea să vadă uneori în

Scanned with OKEN Scanner

pădurarii şi vînătorii lui pe omul liber, dezalienat: însă ce fel de dezalienare este aceasta, nebazată pe muncă adevărată, ci pe practici străvechi şi sumare şi care nu se desfăşoară în cadrul unei ordini uman-istorice, ci al uneia primitiv-religioase şi în care contactul originar dintre individ şi mediu nu s-a desfăcut cu totul?" (Manolescu, *S.*, p. 171—172).

Raţiunea

„Sadoveanu cultivă valorile inteligenţei, e drept nu ale unei inteligenţe dialectice, ci ale uneia «aşezate», întemeiate bine pe aportul unor lungi verificări în timp. Personajul lui cel mai caracteristic e dominat de înţelepciunea adîncă şi puţin sceptică a omului care confruntă orice situaţie de viaţă cu o enormă experienţă personală, istorică, ancestrală. (...) Toată opera lui Sadoveanu poartă insemnele «înţelegerii», nu ale elanului, sau exuberanţei, şi aceasta se întîmplă nu în cadrul unui proces în desfăşurare sau în cadrul unei «dezbateri» oferite ca atare, ci într-un proces încheiat, în care adică cititorul e mai mult invitat să contemple decît să participe". (George, *L.s.l.*, p. 114—115).

„Din perspectiva lui Sadoveanu (care este şi a lui Goethe, şi a lui Balzac, şi a multor altora, de pildă Spinoza) raţiunea este înţeleasă ca fiind substanţială, ca fiind adică în lucruri şi în lume, deci ca fiind esenţa universului, spiritului uman incumbîndu-i să o pătrundă şi să o dezvăluie atît cît îi este posibil, adică progresiv din ce în ce mai mult. Pentru aceasta e necesară operaţia spiritului pe care nu o putem numi decît transcedenţă, sau mai exact transcendere în imanenţă; transcedenţei i se atribuie aşadar un caracter funcţional". (Paleologu, *T.l.*, p. 47).

Alienare

„Universul tîrgului de provincie este circumscris în datele lui sociale şi morale, avînd cîteva dominante reluate ca leit-motive ale condiţiei fiinţei, ale impactului cu o realitate treptat dezumanizantă, alienarea fiind un proces lent, generat de factori sociali şi spirituali, de imposibilitatea asumării unui destin superior acestui mediu degradat. Banalul şi cenuşiul existenţelor, absenţa unui orizont deschis manifestării unor acte generoase, copleşitoarea invazie a urîtului, vidul interior, prăbuşirile, sordidul etc. constituie datele acestui teritoriu pe care l-am numit al URÎTULUI, avînd variante în tragic şi grotesc, în caricatural. Semnele care figurează spectacolul acestei lumi sunt numeroase şi geniul sadovenian se vădeşte în închiderea lor în cadrul acestei geografii. Siluete de disperaţi şi de alcoolici, de rataţi, fiinţe maniacale, roase de tare morale; destine desfigurate, asociind tipologia prozei lui Cehov şi tragicul gogolian, alcătuiesc infernul şi arcu-

Scanned with OKEN Scanner

rile infernului care se numește tîrgul de provincie. (...) Într-o lume de mici slujbași și de politicieni veroși, spectacolului vieții i se imprimă o mișcare mecanică, dînd în vileag automatisme, reacții maniacale și o înspăimîntătoare medocritate morală și spirituală". (Vlad, *C.*, p. 38—39).

Istorie și povestire

„*Hanu Ancuței* e o carte de căpătîi, rostind istorisiri despre *cîndva*, într-o istorie a acestui neam, în toamnele lui aurii, reluate și înflorite, sporite ca înțelepciune și artă stilizată cu rafinament. Un roman neobișnuit este ciclul sadovenian spus la hanul Ancuței celei tinere, scris în etape, ca în procesul de creație parcurs (oricînd) de un romancier. (...)

Ca și opera lui Sadoveanu, realitate estetică de o extraordinară vitalitate artistică, hanul este un depozitar al semnelor și mărturiilor de afectivitate, înțelepciune și memorie spirituală, dar și locul unde s-au confesat tragice acte de injustiție și de răzvrătire. Locul beneficiază, în acest acord, de dimensiuni legendare, cîștigînd în monumentalitate, ca simbol al energiilor și al permanențelor umane oficiate și confirmate în acest spațiu miraculos. De aici homericul acestui spațiu: «Ș-atîtea oale au farmat băutorii de s-au crucit doi ani muierile care se duceau la tîrg la Roman». Hanul are nevoie de restrospectiva destinelor, favorizînd evocările și neîntreruptele rememorări. Doi termeni dețin indicii constanțelor epice: Ioniță comisul și Ancuța, situați alături de auditoriul istorisirilor. Introducerile comisului, promisiunea sa, — nerealizată în cele din urmă —, de a spune o nouă istorisire (după ce a rostit povestirea *Iapa lui Vodă*): *«Ș-acuma să mai primim vin în ulcele și să încep altă istorie pe care de mult voiam să v-o spun»* constituie doar un element disimulator ce ține de tehnica genului. De acum înainte se vor succeda celelalte opt povestiri prin naratori acceptați în împrejurări și atitudini deosebite de la un moment epic la celălalt. Hangița este și ea investită cu rolul de animator al suitei *(Balaurul, Fîntîna dintre plopi)*. Independent de procedee, comportări sau reacții, povestirile se corelează iar conexiunea lor are un firesc de discurs romanesc. O umanitate ascultă transportată, veselă sau întunecată; aceeași umanitate își asumă riscul istorisirilor, realizînd simbolurile generale ale lumii: înțeleptul, războinicul, umilul, călătorul, călugărul, bătrînul, cunoscătorul naturii și al legilor firii, frumusețea și ofilirea vîrstelor, revoltatul, suferindul etc. Dragostea și ura, trădarea și suferința, spiritul justițiar, curajul și răzvrătirea, înțelepciunea, cumpătarea, echilibrul, și, mai presus de acestea, credința în puterile vieții se orchestrează în acest roman-epopee închinat memoriei unui popor". (Vlad, *P.*, p. 253—254).

„Romanul *Baltagul*, desfășurîndu-se la suprafață și în aparență pe treptele cunoscute ale istoriei sale concrete, reprezintă, de fapt, istoria împlinirii trudnice a acestui gol existențial creat prin dispariția ciobanului; această sarcină grea, încărcată de atît de copleșitoare semnificații ce țin de mecanismul etern al existenței, de legile lui și de locul aparte al omului în

Scanned with OKEN Scanner

acest mecanism, este dusă la îndeplinire de aparent firavul personaj principal al naraţiunii, de Vitoria, cu ezitări şi împiedicări ale simţului ei de orientare într-o lume de aparenţe concrete, de relaţii şi întîmplări incidentale, dar cu o uimitoare siguranţă şi viziune pe dimensiunile şi în spaţiul interior al realităţii, pe tărîmul raporturilor şi condiţionărilor fundamentale şi eterne. Înmormîntarea, cu fastul ei de suprafaţă, conţinînd o gravitate nespusă, exprimată prin fiecare amănunt, prin fiecare participare umană, reprezintă încununarea supremă a acestui efort de restituire a unei funcţii existenţiale: Nechifor Lipan se reîntoarce în lumea lui, în locul ce i se cuvine; el va continua să dăinuiască, în veşnicie, ca un reper de neuitat al celor apropiaţi lui, printr-o pomenire care va încerca să sfideze durata şi căreia, în fine, îi sînt asigurate, acum, toate condiţiile fizice pe care le evocase, altădată, baciul Mănăilă. Ciobanul a dispărut ca fiinţă vie şi trecătoare, dar va fi un semn etern în eternitate, o piatră de mormînt şi un reper pentru meoria fără sfîrşit a descendenţilor". (Tomuş, *M.S.*, p. 140).

„Romanul lui Mihail Sadoveanu este un vast spectacol al existenţei noastre: în el întîlnim toate aspectele şi manifestările vieţii unui popor. Tot ceea ce cronicarii au neglijat să descrie, să comenteze, descoperim la Mihail Sadoveanu. Cronicile lui Ureche şi Neculce, *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir sînt pilonii care susţin epopeea sadoveniană. De fapt, Mihail Sadoveanu creează în această masivă construcţie o mulţime de „romane": romanul domniei, al epocii, al Voievodului, al Cetăţii, al clasei boiereşti, al celei răzăşeşti, un veritabil ş seducător Bildungsroman *(Ucenicia lui Ionuţ)*, romanul clanului (Jder, Căliman), al familiei (Ilisafta), o cronică a războaielor purtate, a obiceiurilor moldovenilor, romane de dragoste, evocări ale vieţii religioase, povestiri ale practicilor magice, microromane de sine stătătoare privind astrologia, invaziile în timp şi în spaţiu ale „zodiei cancerului", romanul balcanismului, al bufonului de la Curte (falsul călugăr Stratonic) ş.a. Toate aceste microromane sau povestiri destul de întinse răspund ideii de epopee, de istorie trăită, asumată, de timp social şi moral complex, deschis.

Trebuie să spunem că epopeea este creată atît de Povestitor şi din perspectiva Povestitorului, cît şi de povestitori, din perspectiva lor existenţială. *Fraţii Jderi* „rezumă" o imagine a unui întreg popor, povestită de un scriitor cu o memorie şi cu o imaginaţie neobişnuite. Dacă ar fi să ne întrebăm: «*cine* narează, *ce* narează şi *cum* narează?» (Adrian Marino) în acest roman monumental *istoria*, credem că răspunsul cel mai exact ar fi: Mihail Sadoveanu este Povestitorul care narează, dar nu în totalitate; autorul introduce în scenă şi alte personaje, şi alţi povestitori, se aud şi alte voci. El are mai mult un rol de comentator. Perspectiva, punctul de vedere asupra epocii, evenimentelor, într-un cuvînt, asupra existenţei este exprimată de povestitori. Mihail Sadoveanu intervine pentru a trage o concluzie, pentru a rezuma o morală. Naraţiunea întreagă, sinteza este posibilă prin unitatea şi varietatea tuturor punctelor de vedere exprimate de toţi povestitorii şi care ne dau imaginea completă a epocii. Mihail Sadoveanu nu comentează filosofia istoriei, durata şi miturile ei, fenomenele

Scanned with OKEN Scanner

sociale şi politice, rememorează din perspectiva unui înţelept evenimentele cruciale, dă un înţeles nemaiîntîlnit conflictelor morale, defineşte logica faptelor. Povestitorul narează viaţa, ritualurile religioase, munca, obiceiurile, fenomenele naturale, oculte, istoria în desfăşurare, vie, creată din mers şi judecată în acelaşi timp". (Sîngeorzan, *S.*, p. 129).

Catharsisul

„Sadoveanu e, în primul şi ultimul rînd, un vindecător al inimii omeneşti de sentimentul efemerităţii ei. Eroii lui, cînd merg în codru şi vînează, nu vînează iepuri, mistreţi, căprioare; vînează iepurele, mistreţul, căprioara, zimbrul; el merge la speţa vînatului, nu la exemplar; merge la forma eternă a sălbăticiunii, iar descripţiile de natură sînt descripţii ale sălaşului ei cosmic. Omul însuşi cînd se adăposteşte sau merge prin codru îşi caută rudenia lui cu cele neschimbătoare. Omul însuşi e bolnav de efemeritate şi îşi caută în natură o vindecare a efemerităţii lui. Aceasta e frumuseţea operei lui Sadoveanu. Aceasta e una din frumuseţile operei lui Eminescu". (Streinu, *S.*, p. 414).

„S-a spus adesea despre Sadoveanu că este un mare povestitor: ceea ce povesteşte el sînt o mie şi una de nopţi ale românilor. Opera lui Sadoveanu este o *Halima*. (...)

Am numit opera lui Sadoveanu o *Halima*, pentru că sensul ei cel mai profund îl găsim în această instaurare a unei durate a imaginaţiei împotriva timpului care ne consumă. Povestirea sadoveniană opreşte timpul, creînd în jurul omului — povestitor sau ascultător — un spaţiu magic care-l protejează. Eroii nu povestesc spre a-şi uşura sufletul, ori spre a reda viaţa: ci pentru a se sustrage vieţii şi morţii". (Manolescu, *T.*, I, p. 182).

Limbajul operei

„O fantezie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate şi stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracţi, adică în aceia cari prin lipsa lor de contur precis devin apţi a adăposti impresia şi afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privinţă, nu sînt decît prea numeroase şi ele pot fi spicuite din opere aparţinînd tuturor epocilor scriitorului. Uneori atît substantivul, cît şi atributul care îl însoţeşte sînt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori numai substantivul, alteori numai epitetul care i se adaugă. Iată, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Şoimii:* «Şi se lăsară la vale, prin tăcerea măreaţă a asfinţitului» *(Opere,* I, p. 16). Nici «tăcerea», nici «măreaţă» nu denumesc impresii concrete, asimilate prin simţuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripţia lui Sadoveanu". (Vianu, *A.p.r.*, II, p. 52).

Scanned with OKEN Scanner

„Limbajul e aci în parte chiar conţinutul operei, ca la Creangă, ca la Caragiale, o conduită a oamenilor. Descărcat de savoarea lingvistică, fondul se împuţinează, căci ceremonia şi ingenuitatea arhaică sunt în bună măsură figurate prin limbă. Este de notat că această limbă nu e valabilă pentru că e o acordare mai savuroasă a graiului moldovenesc. E o limbă ireală, cum se cuvine unei lumi ieşite din ea, o adevărată creaţie, amestec original de Neculce, grai ţărănesc, ardelenesc, chiar muntenesc, limbă cultă şi limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parţiale. În felul acesta pastişa este înlăturată. Frazele curg vrăjite într-o savuroasă monotonie liturgică, împrumutînd realitatea lor lumii vizibile". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 558).

Un scriitor total

„Antinomiile sadoveniene sunt destul de numeroase (...). Autorul celui mai vast şi structurat epos autohton este un subtil şi covîrşitor liric. Acuitatea senzorială este excepţională, iar bogăţia paletei sale l-a determinat pe Lovinescu să-l considere un pictor veneţian, criticul declarîndu-se însă un admirator al stilului florentin. Eroarea este evidentă fiindcă deşi «veneţian», scriitorul e şi florentin prin eleganţa şi puritatea, abstractă aproape, a spiralei spirituale. Dar în această operă în care spiritualitatea e covîrşitoare, el rămîne şi materialist atît prin lăcomia de culoare şi bogăţia senzaţiilor, cît şi prin pofta teribilă de viaţă a eroilor săi tîrîţi în pasiuni. Fără a fi un psiholog (ca Laclos) sau un fiziolog al arginţilor (ca Balzac), Sadoveanu e, totuşi, un scriitor social — şi a ignora asemenea caracteristică ar fi o gravă eroare — un determinist spinozian pentru care psihé e o funcţie a situaţiei eroului în realul social. În sfîrşit, dacă înţelepţii săi tind, cu blagoslovenia autorului, să iasă din timp, nu e mai puţin adevărat că avem în faţă opera românească într-adevăr cea mai obsedată de istorie. Istoria nu e decor, ci situaţie. (...) Sadoveanu e un scriitor total, opera sa e o *summa* şi antinomiile sale sunt ale vieţii, ale realului dialectic, ale unei civilizaţii întregi însumate într-o viziune globală". (Georgescu, *P.c.*, p. 46).

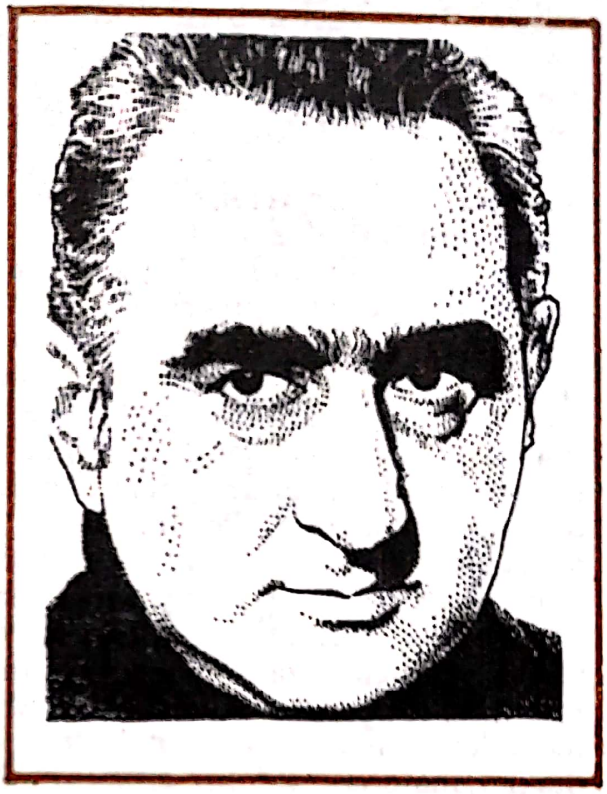
„El are realismul unui Balzac şi melancolia unui romantic, meditatea aspră a lui Miron Costin, voluptatea senzorială a unui Rabelais. E precis ca un pictor flamand şi inefabil ca un muzician, contemplator al frumuseţilor lumii şi naturalist plin de asociaţii şi disociaţii asupra procesului biologic, un creator de atmosferă, un analist al sufletelor impenetrabile, ale psihologiei puberale şi al patologiei senile, un dramaturg în proză încordat, un cunoscător al individualului şi al colectivităţii, al grupurilor arhaice şi al societăţii moderne, un epic total obiectiv şi un introspectiv fin, un înţelept oriental, vorbind în pilde, şi un critic al ordinei sociale nedrepte. Toate registrele vieţii sufleteşti complicate de o lungă civilizaţie, fie ea mai ales arhaică, dar şi evoluată, îi sînt cunoscute, şi eroii săi, oameni simpli îndeosebi, sînt înzestraţi cu o fineţă ignorată de alţi scriitori.

Scanned with OKEN Scanner

Stupoarea ingenuă a curtenilor, cuviinţa unei jupîniţe care înainte de a se înfăţişa musafirilor ţine să se sfiască singură într-o cămară, în vreme ce alta îşi pune mîinile gratie pe obraji în faţa coconului domnesc, apariţia şi dispariţia pruncilor voievodali «în straie domneşti de brocart, mititele ca şi trupuşoarele lor», sînt chipuri ale unei lumi care au depăşit cu multe milenii faza cavernelor cu reacţiunile ei neprevăzute şi neprotocolare. Astfel, M. Sadoveanu este totodată un scriitor pentru popor şi un autor pentru intelectualii cei mai rafinaţi, accesibil, ca şi M. Eminescu, tuturor imaginaţiilor". (Călinescu, *L.n.*, p. 200).

Scanned with OKEN Scanner

Dinu Săraru



Fiu de învăţător, s-a născut în 30 ianuarie 1932 la Rîmnicu-Vîlcea. Studii liceale, cu întreruperi, la liceul „Alexandru Lahovary" din oraşul natal. Reporter la radio (1950—1960), secretar de redacţie la „Secolul 20" (1963) şi „Luceafărul" (1965—1968), redactor la televiziune, director al Teatrului Mic din Bucureşti. În 1962 obţine premiul revistei „Luceafărul" pentru critică. Cronicar dramatic, publică *Teatru românesc şi interpreţi contemporani* (1966) şi *Al treilea gong* (1973). *Nişte ţărani* (1974), premiul Academiei pentru proză), roman de inspiraţie rurală, evocă în toată cruditatea lui adevărul privind transformările satului oltenesc după ultimul război pînă la cooperativizare. Modul tradiţional de convieţuire se confruntă dramatic cu relaţiile noi, neînţelese încă. *Clipa* (1976), roman-dezbatere, urmăreşte destinul comunistului Dumitru Dumitru, întîlnit şi în *Nişte ţărani*. În 1980 a publicat romanul *Dragostea şi revoluţia*.

Condiţia ţăranului

„Odată consumat şocul afirmării acestui romancier în persoana unui critic teatral care, timp de două decenii, nu manifestase nici un fel de veleitate beletristică, noua lui literatură poate fi judecată în linişte şi după criteriile cele mai adecvate genului. Este clar, acum, că diferenţele de la primul la cel de-al doilea roman al lui Dinu Săraru, de la *Nişte ţărani*, la *Clipa*, corespund unei intenţii de lărgire şi adîncire a unghiului observaţiei pe fondul unui demers epic de mare amploare, care vizează perspectiva ciclică. Monografie a condiţiei umane şi sociale a ţăranului, asociind con-

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţa vie a unei substanţe eterne şi generale a temei cu fina intuiţie a unor împrejurări şi destine acuzat individuale, irepetabile, cel dintîi roman corespunde şi nivelului unei prime confruntări a universului ţărănesc cu prefacerile istorice ale mijlocului nostru de secol; romanul recent păstrează acest cadru tematic de tot general, dar şi urcă, pe treptele componentelor lui, la nivelul complicatelor rezultate şi implicaţii ale acelui impact, surprinzînd evoluţia problematicii, destinului, psihologiei, într-un cuvînt, a universului ţărănesc originar şi, în esenţă, nealterat, în etapele superioare ale unui proces istoric copleşitor şi măreţ ca un fenomen natural. Pentru că tocmai aici credem că am putea localiza cea mai fericită inspiraţie epică a proaspătului romancier, în definiţia profundă, şi prin aceasta simplă, dar, totodată, receptivă la nuanţele fugare, ca un joc de lumini pe ape, deci foarte complicată, a universului ţărănesc, în valoarea lui atît de dimensiune umană fundamentală, cît şi de experienţă istorică individual concretă. Pe linia unei tradiţii de gîndire şi interpretare care urcă pînă la izvoarele culturii noastre, autorul de faţă înţelege şi defineşte universul ţărănesc şi experienţa esenţial ţărănească, dar şi cea particular istorică sau geografică, nu numai, neapărat, ca pe acelea ale unei pături sociale particularizate de anumite împrejurări economice bine definite, ci, mai ales, ca pe rezultatele unei atitudini, ale unei soluţii de viaţă fundamentale; contează mai puţin, în această definiţie, modul anume al producţiei materiale de tip ţărănesc, să zicem, ci faptul că, prin îndelungă exersare istorică, acest mod a reuşit să determine şi structureze un anume mod de a privi lucrurile, o concepţie şi o soluţie de viaţă în care importantă pare să fie calitatea directă şi absolut sinceră a raporturilor omului cu mediul său înconjurător, fie el social sau natural. (...) Iar dacă a fi ţăran reprezintă, în tabla de valori a acestui ciclu epic despre care nădăjduim şi noi că cele două romane l-au iniţiat, chezăşia unei demnităţi, a unei onestităţi, a valorii sociale în sumă, foarte importantă apare, pentru planul de concepţie al prozei, împrejurarea că aceste prime două romane tind să demonstreze o punere în acord a condiţionării valorice aflate în însăşi formula destinului istoric al ţărănimii cu tabla de înalte idealuri şi rigori a socialismului". (Tomuş *M.I.*, p. 266—268).

Fizionomia unui comunist

„*Clipa* e, ca şi *Nişte ţărani*, un roman bine scris. Numai că în altă tonalitate. Dinu Săraru renunţînd la exploatarea moromeţiană a locvacităţii personajelor, modificînd unghiul din care surprinde tragicul existenţial, preferînd replicii cu inflexiuni umoristice percepţia gravă a dialecticii sociale. Eroii înşişi aparţin altei partituri tipologice. Perspectiva lor istorică e, la rîndu-i, alta. Cum alta e şi capacitatea lor de a înţelege şi aprecia fenomenele.(...) Majoritatea fiind activişti de partid sau de stat. Responsabili de calitatea construcţiei socialiste. Prin funcţia lor şi prin anotimpul generos deschis de Congresul al IX-lea. Anotimp al afirmării energiilor naţionale, al recuperării valorilor, al interesului purtat tuturor ţinu-

Scanned with OKEN Scanner

turilor ţării, al lucidităţii viziunii politice, al dinamicii relaxate. Eroul central al romanului, Dumitru Dumitru, e prim-secretar al unei judeţene de partid din zona Oltului. Însărcinat să dea noi impulsuri dezvoltării economice, sociale şi edilitare regiunii. Locurilor de care îl leagă amintiri. Şi luminoase, şi întunecate. Multe de ordin intim. Multe de ordin public. E regiunea unde, cu două decenii în urmă, fusese prim-secretar raional. Participant în campania de colectivizare a agriculturii. Exclus din partid pentru vini imaginare, arestat, trimis într-un lagăr de muncă, părăsit de soţie. Ulterior, reabilitat. (...) Cert este că, prin Dumitru Dmitru, prozatorul a tins să configureze fizionomia unui comunist. A unui om de omenie. Revoluţionar de profesie. În sensul adînc al conceptului. Nu însă un model în accepţia abstractă a cuvîntului. Aici stă, după opinia mea, şi marele merit al romanului. Dinu Săraru propunîndu-ne atenţiei una din infinitele variante concrete. Veridică. Încărcată de autenticitate. Varianta romanticului înţelept. Pentru care bunul-simţ e o lege a progresului, pripeala nu e cel mai bun sfetnic, iar dramele personale nu sînt neapărat o curte de apel, de vreme ce activistul de partid e menit să cunoască şi să slujească interesele vitale ale colectivităţii. Împrejurare înlesnindu-i eroului interogaţii răscolitoare pe marginea statutului de relativitate al opţiunilor, de demnitate, de frică, de responsabilitate politică, dar mai ales de decizie umanistă.(...) Dincolo de persoane, Dumitru Dumitru se confruntă însă cu mentalităţi. Cu tendinţe străine codului eticii şi echităţii socialiste, Cu, adică, printre altele, setea unora de a se îmburghezi, în contul situaţiei sociale obţinute, de a prefera eternităţii clipa sau de a-şi asigura un spor de merite prin pseudoacte de vigilenţă. Roman-politic, roman al «puterii şi adevărului», *Clipa* e, structural, un roman-polemic. Un roman-meditaţie. Un roman-dezbatere. Un roman realist." (Martin, A., *A.*, p. 176—179).

Satira inautentificării

„Pentru Dinu Săraru literatura înseamnă în primul rînd polemică: nimic nu e mai străin de scrisul său decît lipsa de atitudine deschis exprimată; evidentă. Dar polemica nu reprezintă în cărţile lui Dinu Săraru un obiectiv, ci este forma normală de manifestare a unui spirit eminamente activist.

În consecinţă, proza lui Dinu Săraru, deşi fundamental polemică, nu este atît vehementă, sfidătoare sau ireverenţioasă, cît sistematică, lipsită de scrupule, glacială, de un realism tăios, fără menajamente, adeseori crud în sarcastica lui precizie.

De la *Nişte ţărni* la primul volum din romanul *Dragostea şi revoluţia,* militantismul scriitorului s-a deplasat de la respingerea unor reprezentări inautentice despre viaţă la punerea decisă în discuţie a unor forme inautentice ale însăşi vieţii. Romanul de debut al scriitorului polemiza astfel cu falsitatea artistică şi de concepţie a unui lung şir de cărţi despre viaţa satului românesc în perioada primului deceniu postbelic; restabilind — literar, nu prin literatură — adevărul dramatic în privinţa unui proces

Scanned with OKEN Scanner

politic şi social deseori văzut ca reductibil la o simplă colecţie de evenimente, fie acestea festive, fie «tari», adică prin simplificări ce au dus inevitabil nu numai la extremisme, dar şi la o substituire a existenţei prin imagini contrafăcute.(...)

Transferat asupra însăşi vieţii, acest polemism ce constituie mai mult decît o trăsătură caracteristică a prozei lui Dinu Săraru se raportează, în *Dragostea şi revoluţia*, la mecanismele care generează alterări şi traumatisme în ordinea existenţei sociale şi individuale. Falsificarea omenescului, denaturarea a ceea ce este viu, supunerea la convenţii şi norme rigide nasc, în acest roman, o extraordinară tipologie satirică; autorul însuşi, de altfel, a simţit nevoia de a-i opune o serie de personaje convenţionale a căror normalitate să reprezinte un factor de echilibrare, de comparaţie şi de compensaţie (Dumitru Dumitru, Niculae Mihalache, Alexandra Terenţia Rudeanu, ţăranii strînşi la înmormîntarea lui Ghiţă Praz). Iar această tipologie satirică nu este produsul unei viziuni caricaturale: ci rezultatul coborîrii în infernul caricaturizării vieţii." (Iorgulescu, *C.s.*, p. 241—242).

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sebastian

Dramaturg, romancier și eseist, născut la Brăila în 8 octombrie 1907 într-o familie de intelectuali și mort la București în 29 mai 1945, într-un accident. Studii de drept la București și Paris, unde își pregătește doctoratul. Debut publicistic în „Cuvîntul", unde este redactor mulți ani, debut editorial cu *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932), jurnal intim conceput în spiritul lui André Gide. Publicistul literar semnează aproape în toate revistele vremii: „Universul literar", „Tiparnița literară", „România literară", „Azi", „Rampa", „Revista Fundațiilor", „L'Indépendance Roumaine", „Vremea", „Reporter", „Viața românească" ș.a., fără a aduna nimic în volume. Colaborează la „România liberă" ilegală. *Femei* (1933) este un roman al aventurii morale; *De două mii de ani* (1934), cel mai interesant, evocă frămîntările dintre 1930—1933 și efectele mutilante ale discriminării rasiale antisemite; *Orașul cu salcîmi*, de evidentă influență gideină, tratează criza pubertății la fete; *Accidentul* (1940) încearcă, nu fără virtuozitate, a înfățișa o dramă a singurătății, lipsind însă semnificațiile profunde. S-a impus îndeosebi prin creația dramatică, *Jocul de-a vacanța* (1938) *Steaua fără nume* (1944, reprezentată sub nume de împrumut), *Ultima oră* (1945, reprezentată postum) sînt farse subțiri, intelectualizate, cu acțiuni-pretexte, încărcate de lirism. Dramele eroilor provin din rănirea sensibilității lor. În manuscris a rămas un întins *Jurnal*.

Vocația critică

„Calitatea principală a lui Mihail Sebastian a fost luciditatea, dublată de expresia rapidă, directă, tăioasă ca o lamă de Toledo. Criticul nu

Scanned with OKEN Scanner

ocolea dificultăţile. Dacă, de exemplu, a preferat pe *Colas Breugnon* lui *Jean-Cristophe*, a spus-o cît de răspicat: «Te nedumereşte în imensa maculatură a lui Romain Rolland strigătul viu, şi sincer, şi puternic al lui Colas Breugnon». Adverbialul *şi* martelează caracterul categoric al preferinţei lectorului lui Rabelais pentru cartea scrisă în spiritul acestuia, pe linia generoasă a acelui «*esprit gaulois*», al specificului popular francez, truculent, plin de sevă.

Scrisul lui Mihail Sebastian nu evită scrisul zis gazetăresc, stil vorbit, cu faţa la public, într-o vreme cînd critica literară se cam îmbîcsea într-un stil pe care Tudor Vianu l-a numit scriptic. Este însă totodată un scris dens, ferm, cu acel curaj al afirmaţiei care-l revelă pe criticul de vocaţie. Mihail Sebastian nu umbla pe două cărări ca să-şi spună opinia cu francheţe despre o carte neizbutită chiar dacă era semnată de un scriitor ce se impusese prin opere de valoare. (...)

De foarte tînăr, criticului îi plăcea genul confesional, al mărturiei critice, în care judecăţile de valoare se împleteau cu amintirile de ordin profesional din cariera sa literară. Astfel, scriind despre volumul de poezii al lui Camil Baltazar, *Întoarcerea poetului la uneltele sale* (1934), nu s-a sfiit să comunice cititorilor săi cît de mult îi era dator poetului pentru primele îndrumări în cariera sa literară şi ce semnificaţie avea pentru liceanul de la Brăila mesajul liric al *Vecerniilor*, «abecedarul meu de poezie». Mihail Sebastian era un spirit corect, care înţelegea să-şi plătească datoriile de ordin moral". (Cioculescu, *I.c.*, III, p. 316—318).

Disocieri şi analiză

„Ceea ce preţuim în scrisul său este netăgăduita posibilitate de a disocia, de a analiza idei şi stări sufleteşti. Structura sa ni se pare mai curînd a unui critic, dublat de un moralist, în sensul francez al cuvîntului. (...) Dar, mai cu seamă, toate personagiile din *De două mii de ani* sunt categorii psihice, cărora li s-au dat şi nume proprii, spre a li se da aparenţa vieţii. D. Debastian îşi analizează tipurile ca pe nişte cărţi, tablouri sau idei. Indubitabila prezenţă a criticului, care schematizează, fuzionează analiza şi sinteza, în acelaşi moment, detaşează şi domină prin inteligenţă sensibilităţile şi voinţele. Romanul se reduce astfel la o confesie întretăiată de o galerie de portrete. (...)

Voiţi o definire a personagiilor? Ghiţă Blidaru, cu filozofia lui concretă, cu autohtonismul lui de pasiv rural, schematizează un mod static de a gîndi, dar nu exprimă o individualitate romanescă, fictivă: Mircea Vieru este un alt mod de înţelegere a vieţii, raţionalist şi europenizant; Dronţu este primitivismul rural, care nu anulează viaţa prin reflecţie, ci o trăieşte instinctiv. Trei mentalităţi româneşti, trei straturi de simţire şi ideologii analizate lucid, nu şi trei ficţiuni create poetic. Tot astfel, tipurile de evrei sunt nişte embleme, extracţii abstracte: Haim este simbolul spiritului iudaic, agitat de «revoluţia permanentă», Winkler sionismul naiv, Jabotinski, naţionalistul utopic ebraic. Abraham Sulitzer, refugiul în idişism, cele două bunici şi cei doi bunici sintetizează substratul etnic al

Scanned with OKEN Scanner

autorului, explicînd cu ajutorul lor categoria sa iudaică, psihică şi istorică, Saul Bayer, evreul identificat cu aspiraţiile naţionale române" (Constantinescu, *S.*, IV, p. 570—581).

Experienţă, trăire

„Scriitor de formaţie literară franceză, Mihail Sebastian nu este însă un spirit livresc, un scriitor care priveşte viaţa prin prisma literaturii. Dimpotrivă, cititorul cultivat simte într-însul o inteligenţă ascuţită, orientată asupra concretului, ale cărui semnificaţii le desprinde fără efort aparent, fără încordare.

Astfel, în *Accidentul,* nu întîlnim o temă psihologică sau un caz tipic, ci o experienţă individuală. (...)

Un tînăr avocat este bolnav sufleteşte, în urma legăturii cu o pictoriţă frumoasă, cochetă şi ambiţioasă, care şi-a făcut relaţii suspecte, din dorinţa de a-şi specula tablourile. În timpul «crizei» sale şi într-o pauză a intimităţii tînărul conduce acasă, după un banal accident de circulaţie, pe o profesoară. Aceasta îl hotărăşte să evadeze în timpul vacanţei, la munte, ca să se întremeze şi să uite. Aci, miracolul se împlineşte, deşi se pare că recidiva îl pîndeşte pe pacient, cu prilejul reîntîlnirii iubitei. După o comoţie fizică, avocatul căutîndu-şi poate sfîrşitul într-un concurs de ski, se produce reinserţiunea în viaţă, mulţumită puterii tonice a muntelui şi a sportului.

S-ar părea deci că punctul de plecare al autorului este o teză a unui înarmorat de plein-air şi cu deosebire de împărăţia albă a zăpezii. În această aparenţă este desigur şi o realitate. (...)

Cît de searbăd ar fi însă *Accidentul* dacă l-am privi înainte de orice ca un roman tezist! Este ştiut cît sîntem de refractari învăţăturii directe pe care ar vrea să ne-o dea operele de imaginaţie. Nu le cerem, într-adevăr, învăţăminte, norme de viaţă, directive morale, ci o nouă cunoaştere, intuitivă, a vieţii şi a oamenilor. Cititorului nu-i place să fie pedagogizat, îndreptat, îndrumat. Cartea cată să fie altceva, o încîntare, care să-i îmbogăţească experienţa, prin confruntarea cu alte experienţe, autentice, înfăţişate fără finalitate precisă şi directă. *Accidentul* e o carte fermecătoare, ruptă parcă din viaţă. Şi este totodată, cum nu s-ar putea altfel din partea unui romancier cu atît de întinse lecturi de romane moderne, cum este Mihail Sebastian, o operă în pas cu psihologia nouă, subtilă, ascuţită şi pătrunzătoare". (Cioculescu, *A.l.c.*, p. 441—412).

Un gen mixt

„Piesele lui Sebastian sînt (...) nişte farse în toată puterea cuvîntului. Originalitatea lor constă, însă, într-o intelectualizare dibace a genului. Eroii principali ai dramaturgului sînt, fără excepţie, oameni cu o viaţă

Scanned with OKEN Scanner

mentală intensă. Ştefan Valeriu* îi reproşează Corinei la început că e «plină de lecturi, de muzică, de idei». El însuşi, cum rămîne singur, îşi înfundă nasul într-o carte. (...)

Dar dramele eroilor lui Sebastian nu sînt propriu-zis intelectuale. Aici, oamenii care au văzut «jocul ielelor» suferă fiindcă sînt siliţi să poarte o haină roasă sau modestă, să facă sacrificii spre a putea pleca o lună la munte, să locuiască într-un orăşel de provincie şi să îndure platitudinea mediului înconjurător, să trezească o indiferenţă aproape totală pentru preocupările lor.Sebastian ne prezintă dramele *sensibilităţii* rănite, şi nu ale *conştiinţei* eroilor lui Camil Petrescu. Sub o intelectualizare incontestabilă, dar numai de atmosferă, reîntîlnim teatrul sentimental. (...)

Modernitatea lui Sebastian este de a şti să scoată o autentică poezie din înduioşarea noastră sentimentală pentru disponibilităţile la visare a unor existenţe obscure. Bogoiu,** de pildă, dezvăluindu-şi tainicile sale reverii, aduce brusc în spaţiul scenic briza sărată a imensităţii oceanice. (...)

Sebastian posedă talentul special de a crea o atmosferă poetică prin rostogolirea replicilor spumoase, spirituale, care înalţă în aer cuvintele banale ca pe nişte baloane străvezii de săpun, păstrînd însă întreaga naturaleţe a vorbirii:

«C o r i n a *(se apropie de el)* De neînduplecat?/ Ş t e f a n: De granit./ C o r i n a: Şezi *(îi arată şezlongul).* Ş t e f a n: *De ce?/* C o r i n a: *Aşa cum eşti în picioare şi de granit, mi-e frică de dumneata. Te rog, şezi./* Ş t e f a n: *(leneş, ia loc pe şezlongul lui)./* C o r i n a: *(se aşază lîngă el, pe unul din braţele şezlongului):* Aşa. Un granit care şade e mai puţin fioros. Se poate discuta cu el. I se poate cere o „favoare".»" (Crohmălniceanu, *L.r.*, III, p. 98—100).

** din *Jocul de-a vacanţa*

Ioan Slavici

S-a născut la 18 ianuarie 1848 în comuna Şiria din judeţul Arad, a încetat din viaţă în 17 august 1925 la Crucea de Jos, judeţul Vrancea. Urmează în comuna natală şcoala primară, apoi cursurile liceelor din Arad şi Timişoara, cu bacalaureat la Satu Mare, pentru a face apoi studii universitare (drept) în Budapesta şi Viena, capitala imperiului habsburgic prilejuindu-i cunoştinţa cu Mihai Eminescu sub influenţa căruia se va orienta către literatură. În România, unde se află din 1874, ocupă diverse funcţii, legate de învăţământ (profesor al Liceului Matei Basarab, la Şcoala normală din Bucureşti, director al Azilului Elena Doamna, etc.), cultură (este secretarul Comisiei pentru documente Hurmuzachi), presă (redactor la „Curierul de Iaşi", împreună cu Mihai Eminescu, în perioada şederii sale în fosta capitală a Moldovei, la „Timpul", alături de Eminescu şi Caragiale, director la „Vatra", odată cu Coşbuc şi Caragiale, etc.). A pus bazele (1884) revistei „Tribuna" din Sibiu. Spirit insurgent, orgolios şi ferm în convingerile sale, Slavici a cunoscut detenţiunea la Vác pentru acţiunile şi articolele sale vizînd emanciparea românilor ardeleni, şi la Văcăreşti ca urmare a unor manifestări progermanice din perioada primului război mondial. Junimist fervent, apreciat de Maiorescu drept exponent al tipului de proză compatibilă cu realităţile româneşti. A fost membru corespondent al Academiei Române din 1882. Volumele cu conţinut nuvelistic *Novele din popor* (debut editorial, 1884), *Pădureanca* (1884), *Novele* (I—II, 1892—1896) fixează profilul său de prozator robust, masiv, axat pe teme rurale sub aspectul prezentării mentalităţii ţărăneşti *(Scormon, Gura satului, Pădureanca)* sau a micii burghezii rurale ori de extracţie rurală *(Popa Tanda, Budulea Taichii, Moara cu noroc* — ultima o adevărată capodoperă cu inflexiuni de epos tragic). *Mara* (1906) dezvoltă,

Scanned with OKEN Scanner

în formula romanului formației și a romanului familial, problematica efortului de afirmare economică a burgheziei ardelene. La o cotă estetică ridicată se situează și memorialistica sa (*Închisorile mele*, 1921; *Amintiri*, 1924; *Lumea prin care am trecut*, 1930). Istorisind basme (*Păcală în satul lui*, 1886; *Povești*, I—II, 1908), Slavici îmbină limbajul popular și mentalitatea folclorică cu o disciplină a formei clasică în construcția frazei și narare. Romanele istorice (*Din bătrîni*, 1902; *Din bătrîni, Manea*, 1905, etc.) sînt mai puțin reușite. Dramaturgia (*Fata de birău*, 1871 — debutul scriitorului în presă, etc.) aduce formula realismului pitoresc legat de existența rurală. În calitate de gazetar, Slavici a abordat chestiuni de ordin social-politic și cultural orientat fiind de principii teoretice sociologice și psihologice.

O descoperire tîrzie

„Puține personalități ale scrisului românesc au fost mai contestate în actele și faptele biografice, cum a fost autorul *Marei*, și puțini creatori s-au împărtășit mai mult de popularitatea operei, paradoxal văduvită de exegeza critică serioasă. Supraviețuitor al unui veac în care silueta lui se împletea cu a lui Eminescu și Caragiale, a lui Maiorescu și Nicolae Iorga, prin prietenia ideală și controversă politică, Slavici s-a izbit în primele decenii ale veacului al XX-lea de neînțelegerea unei critici orientată spre alte orizonturi estetice, de refuzul acesteia de a-i mai urmări scrierile tîrzii, de reflexele erorilor și justificărilor lui printre contemporanii marelui război și ai Unirii din 1918. Operele memorialistice, tulburătoare prin procesul de conștiință, apar după 1920, adică după ce Liviu Rebreanu publicase romanele lui capitale, *Ion* și *Pădurea spînzuraților*. Amendările, rezervele, ironiile sau nebăgarea în seamă n-au lipsit. Nimeni nu era dispus să observe că *Ion* n-ar fi fost posibil fără minuțioasa pregătire a viziunii prin *Budulea Taichii, Popa Tanda, Moara cu noroc* ori *Mara*. Lumea nuvelelor lui Liviu Rebreanu, cea din *Golanii* mai cu seamă, galeria de personaje umile, slujbași, mahalagii, meseriași din proza începutului de secol o găsim prevestită într-un-întreg capitol al creației slaviciene, multă vreme ignorat cu vădită rea-credință. În 1895 el publicase *Hanul ciorilor*, care i-a sugerat fără îndoială lui Caragiale, trei ani mai tîrziu, magistrala nuvelă *La hanul lui Mînjoală*. Episodul mi se pare semnificativ pentru destinul acestui mare creator dotat cu o intuiție foarte fină și cu un evident handicap al stilului. (...) Începîndu-și activitatea cu studii sociologice, avînd o solidă pregătire filosofică și istorică, bun cunoscător al arhivelor trecutului nostru național dar și al vieții zilnice a claselor populare, observate în peregrinările sale din ținuturile Banatului și Crișanei, apoi în realitățile Sudului țării (cu reflexe în evocarea răscoalelor din 1907 într-o nuvelă apărută postum, *Căile morților*), Slavici are o privire pătrunzătoare și eliberată de orice sentimentalism, în plină epocă de stilizări și falsificări sămănătoriste. E semnificativ faptul că acest contemplator lucid a rămas imun la orice exaltare naționalistă, la orice romantism al misticii țără-

Scanned with OKEN Scanner

neşti, fie că el venea din cercul lui Iorga sau din acela al lui C. Stere, în egală măsură cu recea lui judecată asupra calofiliei. «Munca literară nu e un fel de „sport" pentru distracţiunea celor ce n-au ce face — scria el în 1904 — ci un *apostolat* pentru care se cere *vocaţiune* şi *pregătire*». Iar în 1910 accentua: «ceea ce dă valoare şi farmec operei de artă e nota particulară, nu în fondul estetic, nici în plăsmuirea ei, ci în înfăţişarea în aievea a plăsmuirii, iar aceasta trebuie să fie *naţională*». Dar *naţional* nu înseamnă pentru el separarea de spiritul universal, retranşare în forme conservatoare, de primejdios orgoliu, ci confruntare, deschidere, cultură în sens major". (Zaciu, *B.*, p. 42—44).

Observaţie socială şi adevăr literar

„Noutatea cea mai mare a nuvelisticii lui Slavici consistă însă în conţinut, în fenomenele de viaţă pe care le explorează şi în vigoarea cu care le expune. Nimeni, pînă la acest scriitor, n-a cercetat cu atîta pătrundere şi perseverenţă aspectul social, condiţiile vieţii materiale ale lumii săteşti, nimeni n-a înfăţişat în aceeaşi măsură strînsa corelaţie între fenomenologia vieţii sufleteşti şi modul de trai, poziţia economică, existenţa socială, într-un cuvînt. Lupta pentru existenţă, cu implicaţiile ei complexe, imprevizibile, raporturile de clasă, contradicţiile de interese economice sînt scoase, în proza lui Ioan Slavici, în prim plan, devenind substanţa însăşi a unor nuvele, ca şi a romanului *Mara*. Cu o deplină veridicitate, scriitorul născut în cîmpia Aradului revelă diferenţierea de clasă în lumea ţărănească ardeleană din ultimele decenii ale secolului trecut, diferenţiere ce afectează psihologia, relaţiile de ordin intim dintre oameni. (...)

Observator tenace al realităţii, obişnuit să înfăţişeze existenţa autentic, fără înfrumuseţări convenţionale, fără idealizări, văzînd în interesele de ordin economic mobilul esenţial, factorul propulsiv al întregii existenţe umane, aşezînd în centrul naraţiunilor oameni care luptă pentru a trăi mai bine, cred că n-am greşi considerîndu-l pe Slavici un Balzac al satului românesc. Recrutaţi din straturile populare sau din sînul tinerei burghezii rurale ardelene, eroii săi sînt oameni ambiţioşi, harnici, întreprinzători, răzbătători, plini de vigoare, clocotitori de sănătate. (...). Ei acaparează avuţia fie prin muncă încăpăţînată, sălbatică, fie prin acumulare primitivă, prin violenţă, ferocitate, ciocniri sîngeroase; în tot cazul, nu pe căi ocolite, ci prin asalt făţiş, la lumina zilei, expunîndu-se primejdiilor, riscîndu-şi existenţa. În tot ce intreprind arivistii lui Slavici e o grosolănie masivă, un elan de brute flămînde, o explozie de energie elementară, o patimă a muncii fanatică. Personajele scriitorului ardelean întruchipează, asemenea lui Parsifal, forţa telurică, iar această forţă e pusă, dat fiind circumstanţele istorico-sociale în care se manifestă, în serviciul interesului personal îngust, manevrată fiind de calculul egoist, rece". (Micu, *L.*, p. 54—56).

Scanned with OKEN Scanner

Aproape o capodoperă

„Pentru epoca în care a apărut, *Mara* trbuia să însemne un eveniment şi astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. Şi totuşi el a trecut în tăcere, toată lumea rămînînd încredinţată că scrierea este neizbutită. Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul ţărănesc de peste munţi şi cu atîta dramatism încît romanul este aproape o capodoperă. (...)

Întîi de toate izbeşte în acest roman coloarea vie a fondului pe care se sprijină eroii. Avem înainte-ne oameni tăcuţi, greu de urnit, încăpăţînaţi în prejudecăţile lor şi obiceiurile lor, la care gîndirea colectivă e mai puternică decît cea individuală. Arhaitatea mişcărilor lor mai este îngreuiată de factorul rasial, căci de o parte stau nemţii iar de alta românii, blînzi în raporturile personale, ironici într-ascuns şi neclintiţi în egoismul de naţie. (...)

Slavici n-are nimic din spiritul de înfrumuseţare a vieţii rurale atribuit mai tîrziu semănătoriştilor. Ţăranii lui, observaţi fără cea mai mică părtinire, după metodul de mai tîrziu al lui Rebreanu, sunt egoişti, avari, îndărătnici, duşmănoşi şi totodată iertători şi buni, adică cu acel amestec de bine şi de rău ce se află la oamenii adevăraţi. Atîta vreme cît autorul rămîne în marginile experienţei sale, ochiul lui e de o rară ascuţime în zugrăvirea eroilor, care toţi trăiesc cu o vigoare extraordinară. Mai vie decît toţi este Mara. Ea înfăţişează tipul comun al femeii mature de peste munţi şi în genere al văduvei, întreprinzătoare şi aprige. Proporţia aceea de zgîrcenie şi de afecţiune maternă, de hotărîre bărbătească şi de sentiment al slăbiciunii femeieşti e făcută cu o artă desăvîrşită şi într-un stil sec ce topeşte termenii dialectali, păstrîndu-se totuşi coloarea locală cu ajutorul exclamaţiilor:

«A rămas Mara, *săraca*, văduvă cu doi copii, *sărăcuţii de ei...*»

«Mult sunt sănătoşi şi rumeni, voinici şi plini de viaţă, deştepţi şi frumoşi, — răi sunt, *mare minune...*»". (Călinescu, *I.l.r.*, p. 451—452).

Slavici novatorul

„Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, şi cu şapte ani mai devreme decît *Amintirile* aceluiaşi, întîmpinăm formele orale şi zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean: *«Pe părintele Trandafir să-l ţină Dumnezeu! Este om bun; a învăţat multă carte şi cîntă mai frumos decît chiar şi răposatul tatăl său. Dumnezeu să-l ierte! şi totdeauna vorbeşte drept şi cumpănit ca şi cînd ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinereţea lui. Şcolile cele mari nu se fac numai iac-aşa, mergînd şi venind. Omul sărac şi mai are, şi mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam*

greu la vorbă, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde-fățiș» (*Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, 1938, pp. 7—8). Pentru desăvîrșita stăpînire a acestei unelte stilistice îi lipsește însă lui Slavici jovialitatea și verva lui Creangă. (...)

Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract: «*Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe*» etc. (*ibid.*, p. 16). Rareori se ridică Slavici peste cenușiul acestui limbaj: «a da ajutor sufletesc celor rătăciți... tainicul înțeles al chemării... momentele grele» și atîtea alte expresii din aceeași categorie uzată, cîte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbutește Slavici să dea personagiilor lui o viață interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale". (Vianu, *A.p.r.*, I, P. 162—164).

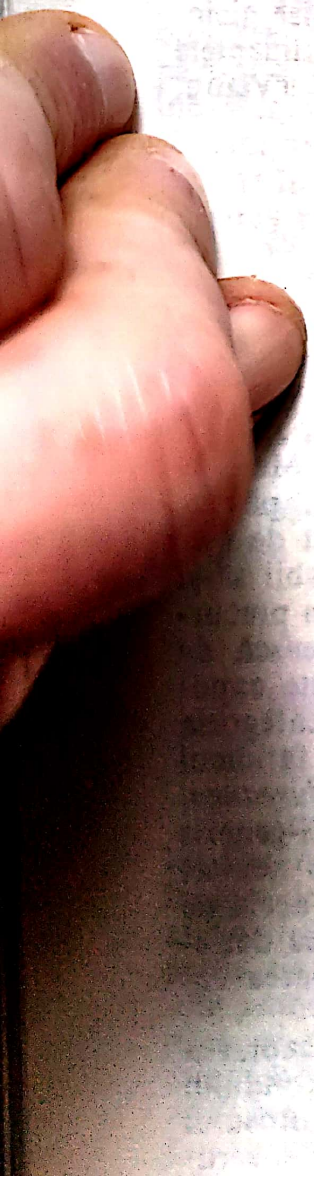
Național și universal

„E perfect plauzibil a vedea în părintele Trandafir un «posedat» — simpatic și ușor comic, totodată — al epicureicei himere, trasă în variantă domestic-ardelenească, ce ne învață că făcîndu-ți bine ție însuți, adică trăind după legile firii, contribui la propășirea binelui universal. Mai departe: Mihai Budulea, Huțu, e un caz tipic de cărturar ridicat din pătura rurală ce se lasă — cu o resemnare disperată — definitiv înghițit de mediocritatea confortabilă a vieții (figură de ins dezabuzat, incapabil să-și scruteze cu bărbătească luciditate eșecul, ce se anunță ca un demn precursor al «înfrînților», al «oamenilor de prisos» din proza românească de mai tîrziu), pe cîtă vreme cismarul și apoi cîrciumarul Ghiță este exponentul unei tragedii de proporție mitică, ins făcînd parte din categoria marilor damnați datorită ireversibilei sale decizii de a încheia fatidicul pact cu satanicul Lică Sămădău; la rîndul lor, personajele din *Pădureanca*, reluînd și sintetizînd leit-motivul tematic de roman pastoral sui-generis din *Scormon*, *Gura satului* și *La crucea din sat*, dau expresie de neuitat tragediei pricinuite de blestemul căruia îi sînt supuse personajele: acela de a nu putea comunica între ele, spre a-și apropia astfel posibilitatea dezlegării conflictului sentimental și moral ce le prinde, cu neîndurătoarea voluptate dramatică, în propria-i plasă.

Apare deci limpede faptul că eposul slavician parvine la captarea unor asemenea iradiații mitice și la o asemenea problematizare a fondului moral datorită, pe de o parte, insondabilei înrădăcinări în solul mitosului autohton și, pe de altă parte, datorită sigurei, dar discretei vocații a scriitorului de a se raporta la marile modele, la prototipurile literaturii univer-

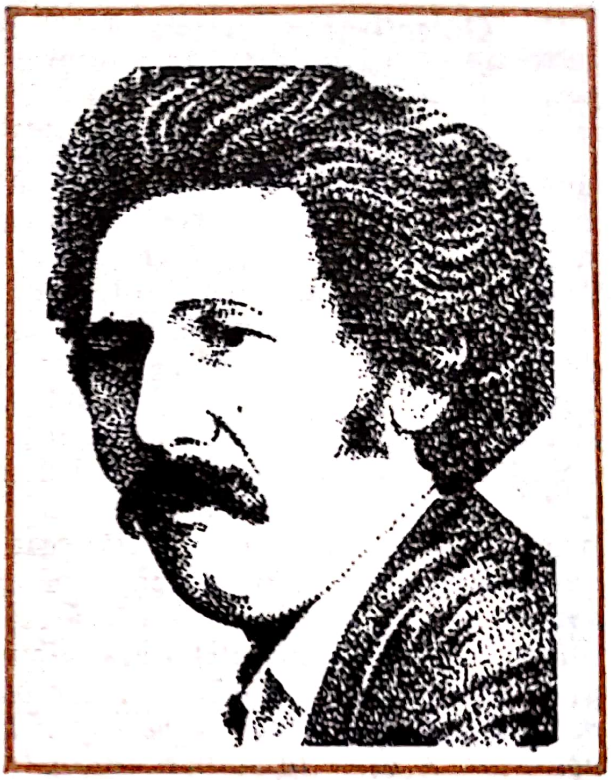
Scanned with OKEN Scanner

sale. Cînd una sau alta din cele două deschideri — cîteodată chiar amîndouă! — nu s-au arătat generoase, spectrul eşecului n-a întîrziat să-şi facă apariţia. Este desigur cazul marelui număr de schiţe şi nuvele scrise de Slavici după *Novele din popor,* din rîndul cărora de abia dacă se mai slvează două-trei: *Comoara, Om de caracter,* de exemplu; cărora, evident, li se alătură marele roman *Mara.*" (Ciobanu, *Î.*, II, p. 46—47).



Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu



Fiul lui Ştefan Sorescu şi al Nicoliţei, ţărani doljeni, s-a născut în comuna Bulzeşti la 19 februarie 1936. Poet, dramaturg, traducător, eseist. Liceul militar „D. Cantemir" din Predeal (1950—1954), Facultatea de filologie din Iaşi (1955—1960). După absolvire, redactor la „Luceafărul" (1960—1966) şi „Animafilm". Bursier în R. F. Germania şi Statele Unite. Din 1978, redactor şef al revistei „Ramuri". Premiat de mai multe ori de Uniunea Scriitorilor (1965, 1973 — poezie; 1968, 1974 — dramaturgie). Debutează cu poezie în „Viaţa studenţească" (1957), editorial cu volumul *Singur printre poeţi* (1964), parodii. Urmează alte volume, de factură proprie, care vor impune un stil: *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966), *Tinereţea lui Don Quijote* (1968), *Tuşiţi!* (1974) *La Lilieci* (I, 1973, II, 1974, III, 1980), *Astfel* (1973), *Descîntoteca* (1976), *Sărbători itinerante* (1978). Autor al unor interesante piese de teatru poematice şi parabolice. Volumul *Setea muntelui de sare* 1974) cuprinde triologia *Iona, Matca, Paraclişerul* şi comediile *Există nervi* şi *Pluta Meduzei.* Alte piese sînt *Răceala* (1977) şi *A treia ţeapă a lui Dracula* (1978). A scris şi două romane, *Trei dinţi din faţă* (1977) şi *Viziunea vizuinii* (1981). *Teoria sferelor de influenţă* (1970) şi *Insomnii* (1971) însumează subtile eseuri. *Unde fugim de-acasă?* (1966), „aproape teatru, aproape poeme, aproape poveşti", *O aripă şi-un picior (Despre cum era să zbor)* (1970) şi *Ocolul infinitului mic pornind de la nimic* (1973) conţin, mai mult sau mai puţin, versuri pentru copii. A tradus din literatura universală şi este, la rîndul său, cunoscut prin traduceri în limbi de mare circulaţie. Aducînd o viziune lirică inedită, poetul desfăşoară adevărate jocuri ale inteligenţei, parodiind, forţînd interpretări paradoxale; prozaicul, umorul absurd, ironia, autoironia sau sarcasmul, discursivitatea şi epigramaticul pregătesc abil, cu rară ingeniozitate lingvistică, parabola-simbol. Şi de aici, invitaţia la meditaţia gravă, deşi aparenţa e de destindere şi desfătare spirituală.

Scanned with OKEN Scanner

Obiectivarea lirismului

„Aşa cum s-a mai observat, poemele sale se plăsmuiesc în virtutea unei intenţii descalificante aproape de unul sau altul dintre modurile poetice consacrate, ceea ce vrea să însemneze că avem de-a face peste tot cu nedisimulate demonstraţii critice întreprinse cu mijloacele de expresie ale poeziei, la loc de cinste aflîndu-se metafora de anvergură alegorică.

Mergînd mai departe, să arătăm că opţiunea constantă a lui Sorescu pentru alegorie, nu e nici ea întîmplătoare. De regulă, cel puţin în sens generic, poetul apelează la două subspecii ale alegoriei: parabola şi fabula. Or, aceste două forme de «alegorie închisă» (Tudor Vianu) sînt fără îndoială cele mai propice tendinţei de obiectivizare, de ipostaziere spectaculară a poemului. «Antilirismul» lui Sorescu este astfel beneficiarul unei proiecţii a ideii poetice în afară; ceea ce permite constituirea unui cîmp de demonstraţie avînd o existenţă materială în sine, scoasă fără pudoare la vedere. Poetul manifesta o adevărată voluptate atunci cînd se pune chestiunea dovedirii concreteţei eşafodajului parabolic sau fabulistic pe care îl pune în circulaţie: *«Luăm în braţe butoiul zilei/ Şi îi dăm cep/ Sau îl împuşcăm la întîmplare,/ Să ne gîlgîie lumina/ Pe ochii, pe gura şi pe fruntea noastră,/ A celor însetaţi şi obosiţi/ Care au făcut toată istoria omenirii./ Pe jos.// Şi-ncepem să jucăm în jurul butoiului,/ Legănînd nişte cîntece,/ În care se repetă de-a valma/ Drumurile, războaiele, femeile/ Şi alte cuvinte neînţelese.// Şi-ncep să ne placă tot mai mult/ Viaţa şi mama ei de viaţă!/ Să le facem cu ochiul/ Şi mi împuşcăm un butoi/ Şi încă o mie...// Şi nici unul nu ştim cînd ni se înmoaie/ Oasele/ Şi cădem cîntînd/ În diferite moduri de moarte/ Şi plutim pe valurile de lumină,/ Ca soldaţii înecaţi în vin»* (*Butoiul*, vol. *Tinereţea lui Don Quijote*).

Cum se vede, apetitul poetului pentru explicitările realizate cu mijloacele transpunerii epic-fabulistice este nelimitat. În ce ne priveşte, avem convingerea că tocmai în această acţiune de dezabstractizare a lirismului, graţie masivei infuzii de materialitate metaforică, stă secretul marelui succes de public al poeziei lui Marin Sorescu. Cu nimic mai prejos ca fond ideatic, ca dimensiune morală şi filozofică faţă de aceea a confraţilor săi, împătimiţi practicieni ai poemului aşa-zis de concepţie, meditativ, poezia lui Marin Sorescu îşi asigură priza la cititori datorită extraordinarei fascinaţii pe care ea o exercită la nivelul dovezilor palpabile". (Ciobanu, *l.c.*, p. 84—85).

Contradicţii fecunde

„Marin Sorescu pare dinainte edificat în legătură cu poezia şi decepţionat de posibilităţile ei. El ştie că infinitul nu poate fi exprimat decît prin finit, adică prin cuvînt. El nu poate realiza sublimitatea stării lirice, pentru că nu se poate debarasa de conştiinţa convenţiilor pe care aceasta le presupune. «Naivitatea» trebuitoare poetului, capacitatea de uimire şi

Scanned with OKEN Scanner

de iluzie îi rămîn străine. Vocaţia absolutului coexistă cu gustul aprioric al eşecului. Pentru a nu deveni vulnerabil printr-o certitudine, M. Sorescu se îndoieşte de toate şi, înainte de toate, de el însuşi. Numai cine îşi face o idee înaltă despre poezie resimte cu atîta acuitate trădarea ei. Dar, în acelaşi timp, cine vrea să devină poet trebuie s-o depăşească sau s-o ignore.

M. Sorescu alege situaţia, întrucîtva paradoxală, de a face poezie din însăşi negaţia poeziei. Aşa se explică agresiunea «spiritului» în poezia sa, ca şi escaladarea tuturor treptelor comicului, de la umor la absurd.

Universul contemplativ obişnuit, atmosfera lirică tradiţională, postura hieratică sînt persiflate cu violenţă. Bunele canoane ale poeziei sînt busculate, întreg ritualul poetic e dezvăluit fără nici o pudoare. Marin Sorescu profanează poezia, o face profană adică, o desacralizează, o bagatelizează chiar. (...)

Nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de verva poetului şi nici de arbitrariul pretextelor sale. Cu atît mai puţin, de resemnarea sa, uşoară ca o bătaie pe umăr. Acestea nu sînt altceva decît semnele unui absolutism etic ce se fereşte de retorică. Iată un colocviu familiar, adevărată meditaţie tragică asupra destinului veşnic periclitat al omului: «*Eu mut o zi albă,/ El îmi atacă plămînii,/ Eu mă gîndesc un an la spital/, Fac o combinaţie strălucită/ şi cîştig o zi neagră,/ El mută o nenorocire/ Şi mă ameninţă cu cancerul,/ Care merge deocamdată în formă de cruce./ Dar eu îi pun în faţă o carte/ Şi îl silesc să se retragă./ Îi mai cîştig cîteva piese,/ Dar, uite, jumătate din viaţa mea/ E scoasă pe margine./ — O să-ţi dau şah şi pierzi optimismul/ Îmi spune el./ — Nu-i nimic, glumesc eu,/ Fac rocada sentimentelor./ În spatele meu soţia, copiii,/ Soarele, luna şi ceilalţi chibiţi/ Tremură pentru orice mişcare a mea./ Eu îmi aprind o ţigară/ Şi continui partida.*» (*Şah,* vol. *Poeme.)*" Martin M., *G.*, p.36—38).

Dincolo de ironie

„Sorescu este un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie şi scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noţiuni în raporturi însolite este tehnica lui. În configuraţia ei intră şi un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem. Lucrurile merg, atunci, cu capul în jos, la suprafaţa versurilor. În adîncul lor, filozofia este însă limpede, pe cît de limpede pot fi, în ambiguitatea lor funciară, simbolurile poeziei. A spune că locuieşte într-o roată pare la prima vedere o extravaganţă. A vedea însă, din această perspectivă, universul într-o rotire ameţitoare înseamnă a sugera un sentiment teribil de fragilitate cosmică. Printr-o normală raportare la destinul individului, lectorul intuieşte exact sensul parabolei: «*Locuiesc într-o roată,/ Îmi dau seama de asta/ După copaci./ De cîte ori mă uit pe fereastră/ Îi văd/ Cînd cu frunzele-n cer,/ Cînd cu ele-n pămînt./ Şi după păsări/ Care zboară/ Cu-o aripă spre sud/ Şi cu-o aripă spre nord./ Şi după soare/ Care-mi răsare/ Azi în ochiul stîng,/ Mîine-n cel drept./ Şi după mine/ Care cînd sînt,/ Cînd nu mai sînt.*» Se observă, aici şi în cele-

lalte poeme, raritatea metaforei ornante. Poemul, în întregime, devine o metaforă bine disimulată, în interiorul ei însă limbajul este cît se poate de precis. O comunicare aproape albă, cu toate atributele oralităţii. Marin Sorescu formulează, şi teoretic, un program al lirismului despovărat de podoabele figuraţiei: «poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică. Urmăresc mişcarea literară din mai multe părţi şi am impresia a observa această tendinţă a poeziei moderne. Nu spre comparaţie, ci spre metaforă».“ (Simion,, *S.r.* I, p. 272—273).

Raţionalitatea triumfătoare

„Atitudinea lui Marin Sorescu ţine de un ruralism fundamental. Uimirile jucate şi totuşi autentice, familiraitatea neîncrezătoare cu tot şi cu toate, exorcizare prin ironie, voinţa de claritate şi de sens luptînd împotriva lipsei de claritate şi a aberaţiei, mobilitatea grefată pe un «conservatorism» de fond, mascarea prudenţei prin relativism, gustul pentru spectacol şi prefacerea inteligenţei în suprem criteriu sînt caracteristici ale spiritului ţărănesc aşa cum apare în literatura lui Marin Sorescu. Acel «punct de vedere» existent pretutindeni în opera lui s-a născut la sat, acolo unde, spune scriitorul într-un vers memorabil, «totul se află înăuntru». Cele două volume intitulate *La Lilieci,* adevărată radiografie lirică reprezentînd „prin cuvinte vechi, o lume ciudată“, circumscriu, sub aparenţe anecdotice, un spaţiu spiritual a cărui iradiere dă sens întregii creaţii a scriitorului. Totuşi, elogiul satului fusese mai demult făcut de poet, încă din 1965, într-un poem despre *Muzeul satului:* (...) *Aici exponantele cele mai numeroase/ Sînt bordeiele./ De la munca pămîntului/ Ţăranii intrau direct în pămînt,/ Să se odihnească/ Din loc în loc între bordeie/ Sînt intercalate răscoalele;/ A lui Doja, a lui Horia, Cloşca şi/ Crişan, a lui Tudor,/ Construite de data asta la suprafaţă/ cu un uimitor simţ al simetriei/ Arhitectonice.// Vizitatori,/ Nu atingeţi sărăcia şi tristeţea/ Aflate-n muzeu./ Sînt exponate originale/ Ieşite din mîna, din sufletul şi din rărunchii acestui popor/ Într-o clipă de încordare şi spontaneitate/ Care a durat/ 2 000 de ani».* Nici autohtonism ornamental, nici arhaicitate solemnă, nici fior al elementarităţii, nici pitoresc: acestea sînt elementele de stil, iar satul nu a dat niciodată «stilişti». O reducere decisă la esenţial, o simplitate energică, şocantă, chiar dură, o idee limpede, viguros reliefată; poate brutală, niciodată însă trivială (cum se întîmplă în cazul diferitelor stiluri, proiecţii ale unui spirit amestecat, incert); o raţionalitate triumfătoare, o raţionalizare fermă a tuturor formelor lumii, făcute inteligibile, aduse în perimetrul omenescului.“ (Iorgulescu, *S.t.,* p. 144—146).

Teatralitate şi lirism

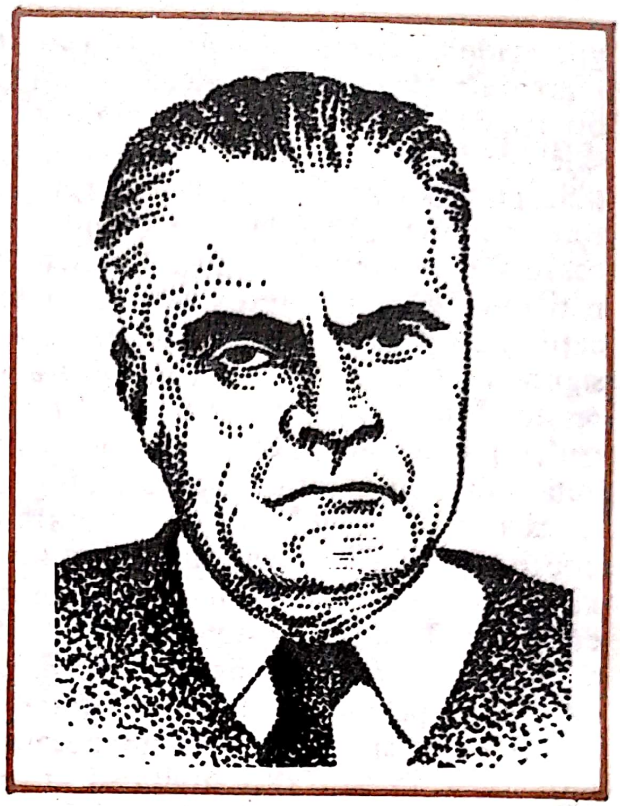
„Cine speră să descopere *un alt* Marin Sorescu în ipostaza de autor dramatic, diferit de Marin Sorescu poetul, are şansa de a fi adînc dezamă-

Scanned with OKEN Scanner

git; evident, aceasta dacă sînt lăsate la o parte o seamă de elemente strict regizorale şi se au în vedere numai faptele esenţiale. Frapanta integrare a operei de dramaturg în spiritualitatea şi în formele de expresie ale poeziei sale constituite, la acest scriitor, un aspect care nu trebuie să scape atenţiei. Ţinînd seama de el, avem revelaţia unei exemplare fidelităţi a scriitorului cu sine, capabilă de a demonstra încă o dată că însemnele convingătoare ale diversificării în perimetrul creaţiei individuale sînt de identificat, mai degrabă, în puterea de a rămîne neclintit sub stăpînirea propriei vocaţii. Totodată, insistînd asupra acestui proces de integrare, deschidem căi sigure tentativei de a defini natura intimă a teatrului scris de Marin Sorescu. Astfel, nu vom ezita să afirmăm că *Iona* şi *Paracliserul* aparţin teatrului poetic; mai exact spus, teatrului poematic, căci atît una, cît şi cealaltă sînt două ample poeme dialogat-monologate, a căror geneză se datorează exclusiv actului de reelaborare a unor piese lirice virtual existente în poezia lui Marin Sorescu. Vrem să spunem că, teoretic, opera poetică a autorului cărţii *Moartea ceasului* conţine aproape fără excepţie latenţele, embrioanele unor posibile transformări dramaturgice de tipul lui *Iona* sau a *Paraclisierului*. Afirmaţia se sprijină pe constatarea unanim făcută potrivit căreia poezia lui Marin Sorescu este eminamente «scenică», în sensul că ea, în totalitate, se impune atenţiei printr-o succesiune de spectacole în miniatură, în care receptivitatea la formele mişcării dramatice (acţiune, replică, plastica imaginilor şi chiar personajele) este din plin solicitată. Altfel spus, cititorul poeziei lui Marin Sorescu are el însuşi datoria să cumuleze întrucîtva însuşirile necesare factorilor ce concură la punerea în scenă a unei partituri lirice oricînd susceptibilă, cel puţin în închipuire, unei atare reprezentări." (Ciobanu, *P.*, p. 250—251).

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Stancu



S-a născut în comuna Salcia (Teleorman), în familia cu mulţi copii a ţăranului Tudor Stancu Mitroi şi a celei de a doua soţii a acestuia, Maria (n. Delcea Bratu), la 5 octombrie 1902; a murit la 5 decembrie 1974, în Bucureşti. Copilărie plină de privaţiuni; ucenic, tăbăcar, argat, vînzător, funcţionar. Liceul terminat în particular, la Roşiorii de Vede, bacalaureatul la Piteşti (1931). Studii universitare, începute în 1931 la Facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti. Poet, prozator şi ziarist. Debutează în ziarul „Victoria" (Turnu Măgurele) cu articolul *Mai puţină ingratitudine* (1920), în acelaşi an cu poezii în „Adevărul literar şi artistic"; editorial, cu *Poeme simple* (1927), volum premiat de S.S.R. Director al revistei „Azi" (1932—1940), redactor la „Credinţa" (1932), codirector, alături de C. Clonaru, al cotidianului „Lumea românească" (1937—1939), editor al „Revistei române" (1940). Internat în lagărul de deţinuţi politici de la Tg. Jiu (1943). După insurecţia naţională, director al Teatrului Naţional (1946—1952, 1958), preşedinte al S.S.R. (1947—1950), al Uniunii Scriitorilor (1966—1974), laureat al Premiului de stat (1954), membru al Academiei (1955), primeşte în 1971 Premiul „Herder"; Erou al muncii socialiste (1971). Caracteristică pentru operă este intrepătrunderea spaţiilor literare (lirică, proză şi ziaristică) într-o creaţie unitară, cu accente autobiografice, însumînd aproape 40 de titluri în volume şi cîteva mii de articole într-un răstimp de o jumătate de veac. Scriitorul este cunoscut în aproape întreaga lume, traducerile însumînd mai multe cărţi, în peste 30 de limbi. Lirica, de la *Poeme simple* şi pînă la *Sabia timpului* şi *Poeme cu lună* (1973), energică, dar simplă, clară, uneori delicată, elegiacă, alteori aspră, recomandă un poet de primă mărime, umbrit însă de succesul prozatorului, mai ales după apariţia romanul *Desculţ* (1948). După *Taifunul* (1937)

Scanned with OKEN Scanner

și Oameni cu joben (1941), universul din *Desculț*, (cu o versiune în 1949, în două volume; ultima, în 1960, 3 volume: I. *Clopote și struguri*, II *Printre stele*, III. *Carul cu foc*), constituie nucleul narativ al prozei ulterioare, cu excepția romanului *Șatra* (1968): *Dulăii* (1952), *Rădăcinile sînt amare* (1958, vol. I—IV; 1955, vol V), *Jocul cu moartea* (1962), *Pădurea nebună* (1963), *Ce mult te-am iubit* (1968), *Vîntul și ploaia* (1969) — romane; *Florile pămîntului* (1954), *Iarbă* (1957), *Constandina* (1962), *Uruma* (1974) — povestiri. Publicist democrat, polemist redutabil, și-a editat o parte din articole în volumele *Secolul omului de jos* (1946), — *Însemnările și amintirile unui ziarist* (1955, I *Sarea e dulce*, II. *Cefe de taur*), *Pentru oamenii acestui pămînt* (1971) ș.a. În *Zile de lagăr* evocă perioada internării la Tg. Jiu, alături de alte personalități ale vieții culturale românești. *Antologia poeților tineri* din 1943, postfațată de Ion Pillat, a fost unanim apreciată în epocă. A tradus din Serghei Esenin, Francis Jammes, Knut Hamsun, Ady Endre, Griboedov, André Kédros.

Poezie și proză

„Narațiunea în prozele lui Zaharia Stancu este, înainte de toate, o formă a *spunerii*. Ceea ce scriitorul — care avea în urmă un trecut literar destul de bogat — a descoperit odată cu *Desculț* a fost o *rostire* particulară. Era firesc ca această rostire să găsească un Narator pe potrivă, o voce privilegiată, aceea a unui alterego fictiv al povestitorului: Darie. Descoperind această voce povestitoare căreia i-a dat chip, scriitorul s-a putut socoti dispensat de a mai uza de imaginație. «Nu sînt lipsit de imaginație — va spune el —, numai că n-am avut nevoie de ea.» Ciudată declarație din partea născocitorului unei lumi imaginare, dar semnificativă. Nu închipuirea naște prozele lui Zaharia Stancu, ci vorbirea. Povestitorul a găsit un ton pe care-l va susține de-a lungul cîtorva mii de pagini. (...)

Ea [poezia] e prezentă pe mai multe nivele, în proza sa. Uneori, povestirea întrerupîndu-se, poemul liric i se substituie. Conștient de erupția liricului, povestitorul îi acordă o dispoziție (chiar grafică) poematică.

«Plouă./ Acum plouă./ Stau în casă./ Fereastra e fumurie./ Duzii din fața casei, salcîmii de lîngă uluci,/ salcia de lîngă fîntînă au rămas fără frunze./ Bate ploaia în ziduri, în geamuri, în arbori./ Bate ploaia...»

Asemenea hibridizări ale prozei prin poezie, în care cîntarea — o cantilenă abia ritmată, o melopee îngînată — ia locul narațiunii, se strecoară peste tot. O prozodie laxă, simplă, aliterativă, repetitivă se insinuează, coagulează poetic scurgerea prozei. Dar, un lirism mai autentic, chiar dacă mai greu depistabil decît în aceste enclave poematice (printre care mult citatul capitol *Iarbă* din *Desculț*), este acela prin care se înrudește nu forma, ci substanța prozei, cu poezia. Nu secvențele «poetizate», ci, dimpotrivă, multe din cele în care rostirea povestitorului se eliberează de retorica pasională, fac auzibile sonurile elegiace, ori himnice, ori satirice ale unui lirism de fond. Povestitorul transpune pe plan romanesc anumite stări funciar lirice. De aici valorile de *atmosferă* ale prozei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce rămîne, după lectura întregului epos al «Desculţilor» după ce construcţia întregului, ca şi a unor părţi îşi dovedeşte şubrezenia, după ce figurile privite de la distanţă se pierd în masă (ca în tablourile flamanzilor cu o mulţime de figuri, fiecare din ele precis caracterizate prin cîte-un gest, un amănunt), rămîne atmosfera încărcată, sufocantă uneori, visător rarefiată alteori, a unui univers imaginar, Prin intenţia şi înclinaţia scriitorului, şi prin structura sa romanul vizează altceva şi mai mult decît reprezentarea verisită a unor condiţii rurale. Infuzia de lirism, dozarea (uneori supradozarea) patosului, a participării şi a distanţei, a răcelii obiectivante, proiecţia pe alocuri baladescă, toate acestea fac ca naraţiunea să fie subsumată unor intenţii ce depăşesc reprezentarea epică. Accentul cade, în aceste proze, pe *spunere*, nu pe cele *spuse*." (Balotă, *U.P.*, p. 65—66).

Contradicţii fecunde

„Ruralitatea infernală, feudalo-capitalistă, are în proza noastră două capitole: Amara şi Omida, capitala desculţilor, «lirică», spre deosebire de cealaltă, «obiectivă». Ca şi Rebreanu, Zaharia Stancu nu evită acele aspecte ale existenţei care ne facv să întoarcem capul şi se refuză unui contact direct, sordidul, putrefacţia, sfîrtecarea, biologicul degradat, violenţa etc. În *Jocul cu moartea*, roman pitoresc şi picaresc (picaresc ce este pînă la jumătatea volumului *feroviar*, revenind apoi la clasicul *per pedes*), *avînd între cărţile scriitorului cea mai mare concentraţie epică, scenele naturaliste abundă. Să amintim numai — nu e cazul să ne extindem în această privinţă — «legiunilor de păduchi», împînzind parcă globul cu meridiane vii sau descrierea unei anatomii bulversate: «Îi găsirăm pe nemţii din gură sfîrtecaţi bucăţi-bucăţele. Pîntece deschise şi însîngerate lăsau să se vadă galbene intestine, stomacuri vinete, măruntaie amestecate cu pămînt.» Zaharia Stancu aparţine, deci, printr-o latură a operei sale, naturaliştilor, care au creat industria grea a urîtului.* Dar la scriitorul român notaţia crudă e scrijelată în plină expansiune a subiectivităţii. Roadele artei sale autorul le culege fără botniţa ţăranilor din *Desculţ*, el se manifestă, se exprimă, se revarsă peste opera sa, muşcă din carnea ei. Zaharia Stancu este creatorul naturalismului liric. El încalcă victorios unul din principiile zolismului: impasibilitatea. Dar cînd naturalismul care a ancorat de un veac în nămolurile putrede ale existenţei iese din obiectivarea şi se personalizează, primul afect nu poate fi decît o violentă negare: ura. Un naturalist care nu mai e impasibil nu poate decît să urască lumea pe care o descrie şi o crează, *urîtul*. De aceea peste plăgi Zaharia Stanci trece stăruitor o flacără vindicativă şi poate vindecătoare." (Cristea, V., *I.c.*, p. 36—37).

Literatura sapienţială

„Fără să se revendice explicit de la vreo tradiţie folclorică, Zaharia Stancu repetă, în povestirile sale, un demers esenţial al oricărei creaţii po-

Scanned with OKEN Scanner

pulare: generalizarea, tipizarea particularului, asocierea faptului local cu o moralitate universală. Una din tendinţele esenţiale ale scrisului său este identificabilă cu aceea care a născut literatura sapienţială din toate timpurile. Povestirea debutează în generalităţi asupra naturii umane, asupra destinului, fără ca asemenea reflecţii să aibă caracterul mai special al unei «filosofări». Un înţelept rostind locuri comune ale omenirii din toate timpurile se ascunde în Naratorul tuturor ficţiunilor lui Stancu. Ca şi literatura scripturară ori cărţile populare, fabulele sale sînt imediat sancţionate printr-o morală, întîmplările relatate iau forma unor apologuri. Cele mai simple anecdote istorisite sînt urmate de o meditaţie generalizatoare. Mătuşa Uţupăr îi povesteşte mamei lui Darie despre ibovnicul ei, Mărinache Piele (mai tîrziu, în *Costandina,* Laurenţ Piele) cu care a plămădit-o pe Diţa cea cu buză de iepure, şi despre planul lor de a o mărita pe Diţa cu un băiat mut din Ologi. Istorisirea este imediat urmată de comentarul Naratorului, un Darie care nu mai e copil, ci este însăşi Vocea din afară de timp a Înţelepciunii arhaice: «Poate să le dea soarta şi copii. Unii muţi, unii cu buză de iepure, alţii zdraveni. Lumea e plină de fel de fel de oameni. Nu toţi sînt frumoşi. Vezi arbori chirciţi, pricăjiţi, noduroşi, buboşi. Pădurea rămîne pădure. Lumea rămîne lume. Soarele răsare şi trece cu lumina lui peste oameni şi peste dobitoace, peste cîmpuri şi peste ape, apune, şi a doua zi răsare iar şi tot aşa mereu, mereu, pînă la sfîrşit — cînd o să fie sfîrşitul. O să fie o dată şi sfîrşitul. Mai e pînă atunci...» De la un element trivial, de la un gest, o păţanie, povestitorul trece îndată în registrul moralităţilor. proverbele, zicalele, curg (« — Şi dacă rîde, ce? Îţi cade conciul? Gura lumii, slobodă, numai pămîntul o astupă»). Acelaşi caracter general îl au observaţiile Naratorului care, întrerupîndu-şi povestirea, vorbeşte despre vreme, oră, anotimp, vînturi, ploaie." (Balotă, *U.p.,* p. 75—76).

O bucolică aspră

„Poemele lui Zaharia Stancu constituie o bucolică aspră în care sentimentele, prin vigoarea lor, ies din prescripţiile domoale ale genului, o amplă pastorală prin care trece uraganul pasiunii. Natura însăşi capătă ceva din intensitatea simţămintelor: în mai multe din versurile scriitorului soarele arde cu văpăi din Van Gogh. Chiar în primele poezii, pastele graţioase, «miniaturi», cum le numeşte autorul, surprind caracterul năprasnic al simţirii, clocotul, «zbuciumul»: «Te joci cu mine cum odinioară/ Naivă te jucai cu o păpuşă./ Aci-mi schimbi gîndu-n fir de lăcrămioară,/ Aci în vîlvătaie ori cenuşă./ Tu poate ştii cuvîntul ce-l aştept/ Dar taci, fiindcă de mi l-ai fi dat/ *Zbuciumul meu s-ar fi surpat din piept/ Greu ca vulturu-n slavă săgetat* (s.n.).*(Joc, Poeme simple,* ESPLA, 1957 (...) La Zaharia Stancu, pastelul se încarcă de o tensiune ce depăşeşte cu mult posibilităţile speciei. Vibraţiile puternice ale sentimentului ameninţă să sfarme cadrele delicate ale formei poetice: «Clopotul care-mi sună-n piept/ Ce nebun îi zguduie frînghia?»". (Cristea, V., *D.c.,* p. 67—68).

Scanned with OKEN Scanner

Gustul vieții

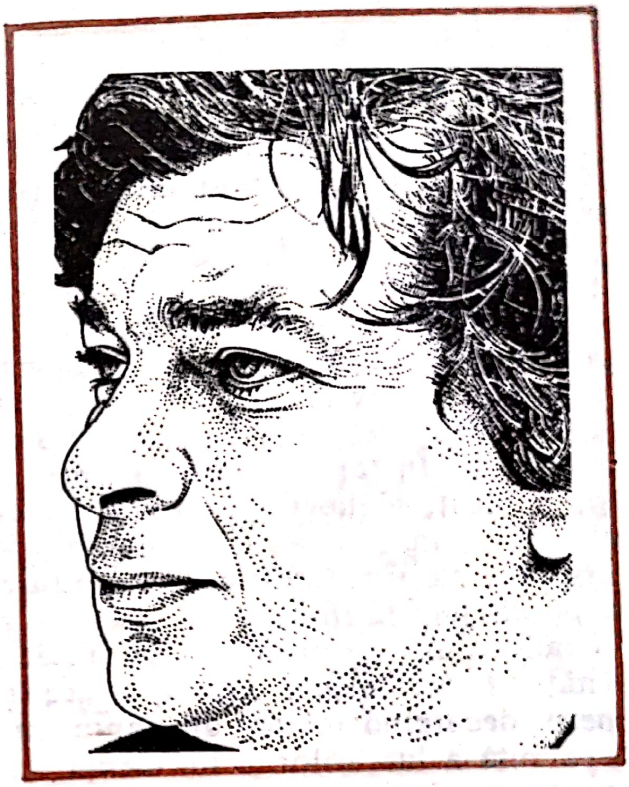
„Poezia este pentru Zaharia Stancu un neîntrerupt exercițiu, de pregătire în fața neprevăzutului, un mod de a rezista, un semnal de alarmă menit să ne familiarizeze din vreme cu marile adversități ale destinului și dincolo de toate cu inevitabilul deznodămînt:

«Ne furișăm mereu pe lîngă zidurile morții./ De cînd ne naștem pînă ce murim./ Noi, care n-am rîvnit să fim,/ Mereu ne strecurăm pe lîngă zidurile morții./.../ Din marele, din micul lumii ulcior,/ Un pahar mai sorbim, un pahar,/ Unii din ieftine oale de lut,/ Alții din cupe-de-argint și cleștar./ Hulpavi sorbim din dulcele lumii ulcior./ Din amara lumii licoare,/ Gustăm, sorbim, ne-mbătăm,/ Și palizi ne strecurăm/ Pe lîngă înaltele ziduri ale morții.// Mereu ne furișăm pe lîngă zidurile morții». (Cîntec de moarte.)

Gustul vieții, resimțit cu acuitate violentă în poemele lui Zaharia Stancu, e totdeauna intim asociat pînă la deplina fuziune cu obsesia morții și biciuit de această obsesie, — formă ea însăși a unei vitalități frenetice. Un fior tragic, adeseori de excepțională amplitutinde, electrizează atmosfera fazelor de expansiune vitală, de afirmare a biologicului primordial, atît de frecvente în lirica sa.“ (Raicu, *C.f.*, p. 173—174).

Scanned with OKEN Scanner

Nichita Stănescu



Poetul s-a născut la Ploieşti în 31 martie 1933. A urmat liceul la Ploieşti şi Bucureşti, cursurile Facultăţii de filologie a Universităţii din Bucureşti. Redactor la „Gazeta literară" apoi la „România literară". Debut revuistic în „Tribuna" (1957) şi editorial cu *Sensul iubirii* (1960), volum care, alături de *O viziune a sentimentelor* (1964), se înscrie în efortul de înnoire a lirismului în care este angajată poezia românească de după 1960. După *Dreptul la timp* (1965) şi mai ales prin *11 Elegii* (1966), *Oul şi sfera* (1967), *Laus Ptolemaei* (1968), *Necuvintele* (1969) apar dimensiunile specifice, definitorii creaţiei sale, propensiunea către o poezie abstractă, intelectualizată, interesată de specularea resurselor limbajului. Tendinţa se întăreşte, cu un plus de manierism, în *Măreţia frigului* (1972), *Epica Magna* (1978), *Operele imperfecte* (1979), *Noduri şi semne* (1982). Producţia sa poetică, cu toată noutatea eclatantă datorată îndosebi radicalizării unor procedee, se înscrie pe linia unor preocupări poetice mai vechi privind eliberarea cuvintelor de contexte osificate şi dispunerea în sintagme şocante prin imprevizibilul lor (Anton Pann, Tudor Arghezi). *Roşu vertical* (1967), *Un pămînt numit România* (1969) sînt volume de lirică patriotică, construcţia textului rămînînd cea cu care ne-a obişnuit autorul. Cultivă şi genul eseistic-poematic în *Cartea de recitire* (1972), *Respirări* (1982). Laureat de patru ori al Premiului Uniunii Scriitorilor, i s-a atribuit Premiul Herder (1975) şi Premiul „Cununa de aur" al Festivalului poetic de la Struga (1982). Poezia sa este tradusă în multe ţări ale lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Subiect şi obiect

„11 Elegii (1965) reprezintă, neîndoios, un moment de referinţă al liricii româneşti contemporane în ansamblu. Este vorba de un ciclu unitar de 12 poeme în care ceea ce se cuvine a fi subliniat în primul rînd este capacitatea poetului de a depăşi orice convenţie stilistică; suprarealismul şi experiementalul se alătură poeziei conceptuale, imaginea poetică nu cedează în faţa conceptului, iar acea poetică a senzaţiei fruste se aliază cu motivul comunicării dincolo de cuvinte. Cu tot caracterul lor elaborat şi, pe alocuri, ermetic, *Elegiile* şi-ar putea lua toate ca motto versurile din ultima dintre ele: *«Totul e atît de simplu/ atît de simplu, încît/ devine de neînţeles»*. În fapt, se instituie, prin aceste poeme, un sens al relativizării şi, implicit, al libertăţii extreme a cunoaşterii. Eul poate ajunge să pătrundă cu mintea sau cu simţurile orice, pentru că, prin însăşi numirea lucrurilor, ele sînt înţelese. Concentrarea asupra eului este extremă *(«El începe cu sine şi sfîrşeşte cu sine» — Elegia întîia),* expresia sugerază, prin paradoxalul ei şi printr-un ludism de factură gnomică, sensul acelei relativităţi *(A treia elegie).* Există, în aceste poezii, un fel de exasperare a percepţiei, decurgînd tocmai din faptul că ceea ce reproduce aceasta este doar aparenţă a lucrurilor şi nu esenţă a lor, simţurile se dilată pînă la absurd pentru a pipăi esenţa fenomenelor. *«Mai aprigul ideal» (Elegia a opta, hiperboreeana)* este tocmai această aspiraţie după totalitate, pentru cuprinderea ei, şi el se străvede la capătul oricărui zbor posibil. «Opţiunea pentru real» este, prin paradox şi de fapt, în linia unei gîndiri poetice ce-şi caută sursele în filosofia lui Hegel, o opţiune pentru idealul ultim, şi pentru cea mai abstractă şi cea mai concretă totodată ipostază a fenomenelor şi obiectelor, ideea despre ele. Cunoaşterea devine, astfel, identificare a subiectului, care poate fi numit spirit (ce altceva este «omul-fantă»?) cu lucrurile *(«Retina omului-fantă e lipită/ de retina lucrurilor»),* acestea nefiind, în fond, decît urme ale epifaniei spiritului în materie pînă la imposibilitatea de a discerne între idee şi obiect.“ (Papahagi, *E.l.,* 180—181).

Ieşirea din sine

„Precum posibilitatea corpului nostru de a sta în aer, sărind, o fracţiune de secundă, poate dezvolta la anumite firi ciudate ideea fixă a levitaţiei, tot astfel fenomenul psihic de obiectivare, excepţional şi momentan, în contact cu talentul bizar, încă nemăsurabil cu destulă precizie, dar care se presimte a fi cu totul ieşit din comun, al lui Nichita Stănescu, ia proporţiile unei obsesii: a evadării sinelui din sine. Poetul e un icar care-şi mută dorul de zbor şi evaziune din spaţiu într-un plan psihic şi metafizic. Dar ce alimentează această fervoare care tinde să înfrîngă forţa de gravitaţie a subiectivităţii? Nichita Stănescu se sufocă în propriul său *eu,* şi ceea ce îl caracterizează în primul rînd e aversiunea sinelui faţă de sine, greaţa de unicitate. Ceea ce face mîndria altora, pe poet îl umileşte; particularismul extrem face imposibilă comunicarea, căci a comunica înseamnă

Scanned with OKEN Scanner

a putea privi lumea din punctul de vedere al celui cu care comunici şi a stabili o strînsă comunicare cu natura, de pildă, înseamnă a fi în drept de a spune, o dată cu poetul: *«Din punctul de vedere al copacilor...»* Această substituire a poziţiilor este însă o operaţie dificilă, aproape imposibilă, pentru că omul trebuie să se smulgă din unghiul de vedere specific, acelaşi, mereu acelaşi, ce i-a fost calculat şi dăruit la naştere o dată pentru totdeauna. «Que ne nous donnerions-nous pas pour voir, pendant une minute, le ciel et la terre avec l'oeil à facettes d'une mouche» — spunea Anatole France. În comparaţie cu scriitorul francez, poetul nostru e gata să dea mai mult, dar şi cere mai mult; el nu se mulţumeşte cu o simplă «muscă», el nu vrea să iasă dintr-o carapace pentru a intra în alta, oricît de fascinante ar putea fi, privite printr-un ochi în faţete, noile perspective, ci să scape definitiv, pentru vecie, din strînsoarea unicităţii şi existenţa să nu-i mai fie decît un lung zbor spre totalitate, spre *Tot.* Ceea ce la Anatole France poate să pară numai un capriciu bizar, o excursie de curiozitate estetică, devine la scriitorul român necesitatea dramatică a saltului în non-eu, obsesia stării de obiectivare, de absolut. *«S-a aşezat pe mine o idee» şi mă cloceşte maternă»...*" (Cristea, V., *I.c.*, p. 83).

Stratul obiectelor

„Se poate spune că lumea obiectelor există pentru poet în măsura în care este în stare să provoace, să emită vibraţii sau reflexe, ori să le prelungească efectul dinamic-transfigurator. Imaginarul său se anunţă a fi dominat, sub aspect, de figuri ale *transparenţei* şi *oglindirii,* de o materie negîndu-şi opacitatea, lăsîndu-se pătrunsă de undele luminoase. Întorcîndu-le către sursa iniţială ori către alte obiecte, cu o intensitate amplificată. În egală măsură va fi preferată *mineralitatea* obiectelor apte de a deveni surse de sonorizare, de a *intra în rezonanţă* ori de a *transmite* unda sonoră. În funcţie de o atare deschidere a sensibilităţii, în sistemul metaforic ilustrativ pentru prima etapă a creaţiei lui Nichita Stănescu va prevala investirea obiectelor cu atribute corespunzătoare *luminozităţii* sau *sonorităţii* (...). Este explicabil de ce, urmînd acestei logici a imaginarului, organicul este în genere, dacă nu cu totul absent, în orice caz serios concurat de prezenţa materiei anorganice ori «tradus» în termenii ei: carnalul sau vegetalul luate ca atare nu sînt nişte medii bune conducătoare de sunete şi nici penetrabile pentru undele luminoase, ori capabile să le răsfrîngă. Aceeaşi logică a sistemului imaginar va orienta astfel spre «selecţia» cu precădere a elementelor asimilabile substanţelor pozitive din punctele de vedere amintite: în primul rînd *ochiul* — organul uman prin excelenţă apt pentru oglindire — iar, la celălalt nivel, al receptării sonore, *auzul (timpanul),* — sau, în calitate de «agent» al sonorităţii corporale, *inima,* cu *bătăile* ei generatoare de multiple vibraţii şi ecouri.

Relaţia ideală eu-univers nu se poate instaura, pe aceste coordonate, decît ca regăsire a subiectului în *cosmosul-oglindă:* întîlnire, întîi de toate, a suprafeţelor răsfrîngînd figura mai pură, ca şi spectrală, a omului; dar şi comuniune întru sunet, interferenţă *sui generis* a undelor ce se propagă de

Scanned with OKEN Scanner

la o entitate la alta; răspuns al eului ca ecou la apelul universului şi ecou al lumii externe la mesajele subiectului." (Pop. *N.S.*, p. 13—14).

Mitologii

„Nichita Stănescu are cultul mitologiilor şi vocaţia miturilor. Adică a unor reprezentări primordiale, cu valori simbolice şi încărcătură pronunţat gnoseologică, ţintind exprimarea în forme plastice a unor idei şi sentimente esenţiale, referitoare la condiţia existenţială şi la raportul omului cu natura, cu universul şi cu sine însuşi, la întrebările fundamentale iscate pe marginea complexelor probleme ale sensului vieţii şi al morţii, al fericirii şi al limitei relative a cunoaşterii. Reprezentări adesea fabuloase, hiperbolice, violent insolite, aflate nu o dată la antipodul celor curente în lirica de formulă tradiţională. Reprezentări de factură, parţial măcar, suprarealistă. Pornind însă nu din aplicarea dicteului automat, ci din sugestiile oferite poetului modern de marile mituri şi eposuri ale umanităţii. (...)

Sursele sînt însă relativ uşor de identificat. E vorba, mai întîi, de sugestii provenind din străvechile legende indice, consultate, cîndva, în spirit schopenhauerian, şi de Eminescu. Numai că, pentru Nichita Stănescu, ele nu se constituie ca un sistem de explicare a lumii sau ca un prilej de meditaţie elegiacă vizînd tulburătoare profunzimi, ci ca o proiecţie alegorică, poematică, interesantă şi elocventă în primul rînd prin formele ei de expresie plastică. Aici, în aceste forme (spre a nu mai intra în amănunte şi de alt ordin) îşi află, pe pildă, originea straniul şi şocantul (pentru unii) mod de a se figura pe sine (şi nu doar pe sine!) al lui Nichita Stănescu, în *Sensul iubirii* (1960) şi cu deosebire în *O viziune a sentimentelor* (1964), rupînd nu arareori firul curgerii lirice convenţionale, amplificînd în direcţii imprevizibile cutare element al metaforei-matcă, eliminînd punţile de legătură explicative, dînd, în fine, imaginii antropomorfice (gîndite antropocentric) dimensiuni şi valori proliferate. Eroului i se înmulţeau, în consecinţă, membrele şi organele de simţ, nedumerindu-i, firesc, pe adepţii poeziei de ţinută tradiţională. În fapt, Nichita Stănescu relua familiara reprezentare indică a lui Vişnu, exploatîndu-i, în sens umanist, valenţele simbolice." (Martin, A., *P.c.*, II, p. 181—183).

Poezie şi joc

„Nichita Stănescu e, ca puţini scriitori români, un comediograf superior al cuvîntului şi rareori aflăm, ca în excelentul poem *Frunză verde de albastru,* o mai categorică dovadă de fineţe tehnică. Aici totul e potrivit pe dos, oglinzile sunetelor sînt tulburate dinadins şi noţiunile sînt formulate liric prin noţiuni ce li se opun. Totul pare un joc vinovat, dar nu-i decît ştiinţa de a înfige un dinte de îndoială în carnea tare a cuvîntului şi

Scanned with OKEN Scanner

a forța spiritul nostru să gîndească în alte tipare decît cele obișnuite. Linia dintre noțiuni dispare și Nichita Stănescu ne propune un limbaj poetic cu desăvîrșire nou:

«Și-am zis verde de albastru,/ mă doare un cal măiastru,/ și-am zis pară de un măr,/ minciună de adevăr,/ și-am zis pasăre de pește/ descleștarea de ce crește,/ și secundă-am zis de oră,/ curcubeu de auroră./ am zis os de un schelet,/ am zis hoț de om întreg,/ și privire-am zis de ochi,/ și că-i boală de deochi.../ Și-am zis verde de albastru,/ mă doare un cal măiastru, / pe care mă țin călare/ cu capul la cingătoare,/ cu călcîiul la spinare/ și cu ochiul la potcoave,/ și cu inima-n silabe,/ de mă duc mări, mă duc/ ca toamna frunza de nuc,/ ori ca iarna frunza albă/ de la floarea de zăpadă...»

Această *limbă poezească,* pe care autorul o citește, mai întîi, în poemele blestemate și sfînte ale lui Baudelaire, sfîrșește prin a se impune și a deveni ea însăși obiect de meditație lirică. Nichita Stănescu și-a cîștigat dreptul de a forța materia verbală în sensul dorit de el și numai el singur poate spune, azi, fără a scandaliza spiritul nostru latin, iubitor de ordine și de granițe sigure între categorii:

«Îmi fac de cap, îmi fac de frunze, îmi fac de cai/ pentru săgeți trupul meu este crescut./ Zeul A Zeul E Zeul I/ dovedesc/ c-am murit în trecut...» (Simion, *S.r.,* p. 190—191).

Scanned with OKEN Scanner

Franz Storch

S-a născut la Timişoara în 11 septembrie 1928, s-a stins din viaţă în 6 iunie 1982 la Bucureşti. După terminarea gimnaziului la Timişoara lucrează (1942—1945) la o fabrică de produse chimice în oraşul său natal. Redactor la cotidianul bucureştean de limbă germană „Neuer Weg" (1949—1969), absolvent al Facultăţii de ziaristică (1962—1965), redactor şef la revista „Volk und Kultur" (1969—1982), vicepreşedinte al Uniunii Scriitorilor din R.S.R. (1977—1981).

Franz Storch îşi începe cariera literară cu proză scurtă, publicată în „Neuer Weg" (1951). Debut editorial cu un roman science-fiction pentru tineret *Gebannte Schatten — Umbre încătuşate* (1959, trad. rom. 1961), urmat de numeroase volume de povestiri, nuvele, schiţe: *Die Zieharmonika — Armonica* (1962), *Im Krawallhaus — Casa gălăgioasă* (1963), *Das Pfauenrad — Roata păunului* (1964), *Das Holzgrammophon — Gramofonul de lemn* (1966), *Am Rande des Kerzenscheins — La marginea luminii* (1969, Premiul Uniunii Scriitorilor), *Sonst geschah nichts — În rest, nu s-a întîmplat nimic* (1978). În traducere românească i-au apărut două volume antologice de proză scurtă: *Inginerul de gramofoane* (1973) şi *Orga de zăpadă* (1982).

Producţia variată şi bogată a autorului este întregită de două romane: *Drei schwere Tage — Trei zile grele* (1968), *Der Fall Nr. 13 — Cazul nr. 13* (1970, trad. rom. 1974) şi trei volume de poezii: *dem tag in die tasten — claviatura orelor* (1977), *fliessleinwand zeit — timpul, o pînză glisantă* (1980), *zwischenstation — staţie intermediară* (1981).

Partea cea mai durabilă a operei sale o constituie proza scurtă de o largă arie formală şi tematică — de la realismul satiric la meditaţia elegiacă, de la introspecţia psihologică cazuistică la parabola concentrată.

Scanned with OKEN Scanner

Strategii compoziționale

„Numeroase povestiri impresionează prin realismul personajelor, de o copleşitoare varietate în plan afectiv. Autorul are voluptatea detaliului revelator, putința de a re-crea tipuri vii, cu o apartenență socială, cu un fond moral de o chimie aparte. Aşadar, oameni. El îşi «interpretează» eroii, aceştia sînt plini de «actorism». Înscenează ideea, creează atmosferă, lasă acțiunea să treacă firesc, se retrage apoi, reuşind un veritabil joc al inteligenței. (...)

În compozițiile sale, ce ştiu să surprindă elemente tipice, de maximă semnificație, scriitorul foloseşte arta decupajului, lăsînd, totuşi, senzația întregului. Evocarea realității diurne, anodine, capătă astfel sensuri multiple, cu valoare generalizatoare *(Porumbei în grădină, Licurici, Struguri şi lămîi).* Rostirea are, aici, paradoxuri, dialoguri în fugato, ori se simplifică pînă la elipsă.

Întîlnim la Franz Storch tendința de a reifica viața, dar şi aceea, inversă, de a sufla asupra lucrurilor, făcîndu-le să mişte ori să cînte *(Ora închiderii, Cariera de piatră, Scene suprapuse, Pesemne că slăbise ceva..., Ochelarii cei mari).* Observațiile uscate, de un obiectivism sec ori de un umor imperturbabil, li se adaugă — în manieră contrapunctică — cele în care ne aminteşte că mai există şi «lacrimae rerum»". (Doina Florea-Ciornei, *Cuvînt înainte* la volumul de nuvele şi povestiri Franz Storch, *Orga de zăpadă.* Selecție şi traducere de Hertha Perez şi Doina Florea-Ciornei, Editura Junimea, 1982, p. 7—8).

Densitatea concretului

„Concentrate, precise, sobre, îndreptîndu-se sigur spre o semnificație ce nu pare premeditată, crescînd din însăşi materia narațiunii, şi o dată cu ea, cu ceva «solid», coerent în structura lor, schițele lui Franz Storch se dezvoltă dintr-un bogat simț al concretului. Le caracterizează înainte de toate atenția specială pentru detaliul de ordin fizic sau material, interesul neabătut față de stările sufleteşti «mici», greu de surprins în provizoratul lor adesea fulgurant. Gesturile, atitudinile sînt urmărite cu acea exactitate care le face imediat recognoscibile, credibile, intens vizibile. Fascicolul de lumină proiectat asupra lor — un bătrîn cojeşte un măr: «Mînuia atît de dibaci cuțitul încît fîşia de coajă se lungea într-una», o fată bea cafea — le transformă în nişte mici evenimente, le conferă un element fascinatoriu: «A fost pentru mine una din cele mai mari descoperiri cînd am văzut întîia oară cum bea o fată. Bea cu sorbituri minuscule şi pleoapele şi le ținea închise şi expresia feței era un amestec de suferință şi de plictiseală. Poate impresia aceasta să mi-o fi trezit doar modelul monoton al bluzei. De atunci am văzut bînd multe fete şi femei, la birou, după geamurile vreunei cofetării sau prin locuințe, seara tîrziu şi dis-de-dimineață, cînd noaptea nu mai era întunecoasă şi ziua nu se luminase încă, adesea şi în după-amieze leneşe, dar niciodată băutul cafelei nu

Scanned with OKEN Scanner

m-a fascinat într-atît: buzele ţuguiate, acea sorbire insonoră a cafelei, cu înghiţituri minuscule, acest fel de a bea neafectat feciorelnic, în care îmi închipuiam că descoperisem însăşi viaţa. Flacăra pîlpîia în faţa ochilor ce-i ţinea închişi, şi obrazul avea ceva din strălucirea reţinută a unui Buddha de aramă». Observaţia autorului coboară pînă la nivelul senzaţiei pure — cît de viu simţim, de exemplu, apa care se revarsă dintr-un pahar peste degetele mîinii care-l ţine sub robinet — şi depăşeşte sfera umanului". (Valeriu Cristea, *Virtuţile genului scurt. Franz Storch, „Inginerul de gramofoane"*. În româneşte de Elena Davidescu, Editura Kriterion, 1973, în „România literară", nr. 7/14 februarie 1974).

Modernitate şi romantism

„Proza lui Franz Storch este prin excelenţă cinematografică. Sugestiile vizuale şi auditive — folosite în unele piese pînă la obsesie — comprimă narativismul, încărcînd spaţiul conflictual cu tensiuni dramatice, ce se nasc spontan, prin tălmăcirea unor acumulări afective, în ritmicitatea aparent insignifiantă a lumii concrete (mişcările obiectelor, gesturi, ticuri, alternanţele luminii, succesiunea timpului). Astfel, în povestirea *Cutele jachetei de piele (Lederfalten)*, gradaţia tensiunii interioare a jucătorului de jocuri mecanice — prezentat aici intenţionat cu spatele, pentru a evita o fizionomie prea grăitoare — este urmărită în mişcarea ritmică a braţului, care, parcă sudat de maneta aparatului, a fost redus el însuşi la un element component al maşinii. Fiecare smucitură a mînerului provoacă un păienjeniş de cute pe spatele jachetei de piele, desen repetat obsedant aproape identic la intervale egale şi însoţit mereu de ritmicitatea sonoră a căderii monedelor zornăitoare în măruntaiele aparatului. (...) Procedeele cinematografice în proza lui Franz Storch atestă o epică modernă care cultivă elipsa prin omiterea narativismului şi a discursului analitic, invitînd astfel la descoperirea unor conotaţii variate. Un asemenea stil literar are paradoxala calitate de a dezvălui mai mult ascunzînd. (...)

Derutantă cîteodată şi contradictorie, proza lui Franz Storch este paradoxal, în ciuda acelor procedee de reducţie, de asceză a limbajului, amintite mai înainte, prin excelenţă romantică. Un romantism care se concentrează în situaţii, personaje, porniri sau chiar gesturi stranii, adesea exprimate de fiinţele cele mai banale: «îndrăgise ora decolorantă, cînd noaptea se destrăma în zi, cînd toţi ai casei mai dormeau şi puteai să-ţi permiţi orice ca şi cînd ai fi fost singur pe lume». *(La poartă — Vor dem Tor)*. Personajul pitoresc sau situaţia bizară nu sînt în acest caz produse ale unei recuzite ieftine, arhicunoscute; ţiganul, femeia cu faţă mongoloidă de la bazar, omul pădurii poartă în ei un suflu magic, vin dintr-o ancestralitate, dintr-o cunoaştere veche, presimţită cu nelinişte în fiecare din noi ca o reminiscenţă: «şi-acolo la doi paşi obrazul lui Gabor (ţiganul) răsărit din cine ştie ce sat indian de acum cîteva secole, sortit să peregrineze la nesfîrşit prin timp... Cu o mişcare cît mai firească am pus moneda de hîrtie lîngă foc. Mă răscumpărasem, deşi nu ştiam prea bine de ce aveam să mă răscumpăr»". (Nora Iuga, *Franz Storch: „În rest nu s-a întîmplat nimic"*, Editura Kriterion, 1978, în „România literară", nr. 17/27 aprilie 1978).

Scanned with OKEN Scanner

Vladimir Streinu

Pseudonimul lui Nicolae Iordache, născut în comuna Teiu (Argeş), într-o familie ţărănească, la 23 mai 1902, şi mort la 26 noiembrie 1970 în Bucureşti. Critic, poet şi eseist. Studii superioare la Facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti, licenţiat în 1924, specializare în Franţa (1926—1928), doctoratul în filozofie la Iaşi (1947). Profesor de liceu (Găieşti, Piteşti, Bucureşti), cercetător, director al Editurii „Univers". Membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice. Secretar de redacţie la „Cuget românesc" (1923—1924), redactor la „Sburătorul" (1924—1926), editor (cu Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi Tudor Şoimaru) al primei serii a revistei „Kalende" (1928—1929; seria a II-a cu Virgil Tempeanu, 1943—1944). Debutează în publicistică la 18 ani, ca poet, în „Adevărul literar" (1921), editorial cu *Pagini de critică literară* (1938), model de îndrumare a literaturii interbelice pe linia marilor valori clasice româneşti. Eseuri despre Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Coşbuc sînt publicate în volumul *Clasicii noştri* (1943). Din aceeaşi perspectivă priveşte capitolul *Estetismul* din *Istoria literaturii române moderne* (1944), scrisă în colaborare cu Ş. Cioculescu şi T. Vianu. Nu lipsesc opţiunile pentru actualitate (antologia *Literatura română contemporană*, 1944). Un vast tratat despre *Versificaţia modernă* (1966) este şi o carte de critică literară, nu numai „studiu istoric şi teoretic asupra versului liber". O ediţie nouă de *Pagini de critică literară* (I—IV, 1968—1977) va însuma principala activitate critică dintre 1928—1970. *Calistrat Hogaş* (1968), pe care l-a editat magistral (1944, 1947) şi *Ion Creangă* (1971) sînt micromonografii. O selecţie de studii, eseuri şi articole despre scriitori străini sau români în perspectivă universală va fi publicată postum *(Studii de literatură universală*, 1973). Tot postum e strînsă producţia poetică *(Ritm ima-*

Scanned with OKEN Scanner

nent, 1971) pe care o neglijase în favoarea criticului de poezie. A tradus din Shakespeare *(Hamlet*, cu *note* și *comentarii)* și Marcel Proust.

Drumul spre operă

„Obiectivitatea este condiția adevărului, în al cărui respect absolut se clădește critica lui Vladimir Streinu. Prin orgoliul adevărului, oricît de cenușiu, ea înfrînge vanitatea speculației, oricît de strălucitoare. Mulți știu să «toarcă» plăcut diverse considerații, gratuite în raport cu opera, nerevelatoare. Cîteodată, vocabularul critic alunecă foarte frumos pe deasupra realităților artei — previne Vladimir Streinu, subînțelegînd că nu orice idee dezvoltată în discurs înseamnă critică, ci numai ideea tangentă la obiect. Autorul triumfă nu cînd izbutește să se diferențieze spectaculos, ci cînd poate contribui cu propriile sale puteri la consolidarea unui adevăr. Într-un loc se aduc argumente proprii pentru homerismul lui Creangă, iar apoi se citează cu stimă predecesorii acestei idei. Faptul e semnificativ. Vladimir Streinu reabilitează disciplina adevărului în critica literară, în opoziție cu ticul paradoxului și cu trufia delimitării, caracteristica unor critici pentru care ideile altora ies de la sine din discuție sau trebuiesc răsturnate cu capul în jos. Pentru cei care o fac, critica nu trebuie să fie un mod de a se remarca, ci de a remarca: aspecte, defecte, caractere ale operei. Ceea ce Vladimir Streinu și face cu strălucire, descoperind în operele foarte frecvente nenumărate drumuri noi, dar nu din ambiția de a nu folosi pe cele deja cunoscute, ci pentru că ele există cu adevărat și duc mai repede și mai drept spre inima operei. A enumera, fie chiar și incomplet, punctele de vedere noi, deosebit de fecunde ale criticului, în legătură cu autorii de care se ocupă ar însemna să rezumăm ceea ce trebuie neapărat citit. Ne mărginim de aceea să mai spunem, în această privință, că imperativul adevărului în studiul scriitorilor se manifestă prin dorința de a le extrage esența. Vladimir Streinu procedează, ca să spunem astfel, prin decorticare, înlăturînd învelișurile parazitare, lăsînd liberă sămînța fecundă". (Cristea, V., *l.c.*, p. 26—27).

Vocația sintezei

„Vladimir Streinu a fost, în splendida pleiadă de spirite alese a literaturii interbelice, un arbitru al eleganței critice. Arareori se întîmplă, la un critic ce continuă a-și exercita și profesia (rămînînd mulți ani în atmosfera modestă, rutinieră și deci primejdioasă, dar și binecuvîntată prin contactul nemijlocit cu o tinerețe perpetuă, a unui liceu) acea fuziune de substanță clasică și acuitate receptivă la tot ce e modern și novator într-o literatură. Nimeni, la noi, n-a explicat cu o mai proaspătă sensibilitate contemporană articulațiile tinere ale unor opere, crezute desuete, așa cum

Scanned with OKEN Scanner

el a făcut-o în cazul lui Titu Maiorescu ori Alexandru Odobescu şi George Coşbuc. Urmărind cu o admirabilă probitate mişcarea neliniştită a valorilor din imediata sa actualitate, cronicar aşadar, de subtilă factură în judecata estetică a unui moment de maximă tensiune a geniului creator românesc, el a ştiut să dubleze mereu planurile în devenire cu teritoriile de statornicie ale clasicităţii. (...) Recomandîndu-se singur drept un critic *militant*, el nu contrazice prin afirmaţie un maiorescianism funciar (atitudine «olimpiană» a mentorului Junimii nu însemnase mai puţin, odinioară, un gest ofensiv) şi nu se identifică totuşi cu înţelesul dat ideii, de cealaltă aripă a criticii româneşti — Gherea, Ibrăileanu — decît în măsura apărării adevăratei creaţii de impostură. Disocierea esteticului nu-l raliază, de altă parte, la cercurile celor ce vedeau în artă doar un «mandarinat», şi delimitarea sa de o atare interpretare e franc categorică: «Militantism estetic nu însemnează însă estetism»; lupta în care se angajează, cu lealitatea bucuroasă a celui ce crede adînc în dreptatea cauzei, vine şi din sentimentul unei majore răspunderi intelectuale. În momente de cumpănă pentru destinul unei culturi, cum a fost primejdia fascizării, criticul se simte chemat «de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite şi de a veghea asupra acelei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume»". (Zaciu, *C.*, p. 41—42).

Critica intuiţionistă

„Repudiind dintru începuturi istorismul, psihologismul şi sociologismul, Vladimir Streinu, care s-a socotit un bergsonian, cel puţin în ideea sa despre vitalul artistic — fiindcă n-a aplicat niciodată cu sistem principiile filosofului, ca de pildă un Thibaudet în cartea sa despre Valéry, — a pretins criticii să se menţină într-o empirie estetică, adică într-o durată pură şi vie, departe de generalităţile ce îndepărtează de obiect. Literatura îi apare deci, cu atributele de inexactitate şi impreciziune proprii valorii ei, ca una din «modalităţile vieţii informulabile» (I, p. 274)* sau, cum zice, în altă parte, ca «arcul voltaic al unui cuprins de viaţă care se refuză formulării teoretice» (ibid., p. 286); iată de ce «nici studii istorice, nici vederi veriste, nici contribuţii sociologice, nici neconcludentă psihologie, nici analize tehnice, nimic din ceea ce s-ar întemeia pe una din stările cauzale ale literaturii nu lungeşte raza de cunoaştere omenească asupra nucleului poetic, realitate ireductibilă, al operelor frumoase» (ibid., p. 279) — ultimul citat trimiţînd de-a dreptul la desfăşurările subtile din *Tradiţia conceptului modern de poezie*. Se explică prin urmare de ce, pentru Vladimir Streinu, criticul are misiunea de a desluşi «concretul necategorial al artei», «realitatea ei monodică» într-o poezie sau într-un roman, «misterul vibrător cu care să consune» (ibid., p. 280) — de aici decurgînd convingerea în eficienţa scrisului frumos al criticului însuşi, aplicat unicatului literar pur". (Negoiţescu, *l.c.*, p. 135—136).

* Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*.

Scanned with OKEN Scanner

Forme poetice

„Ca şi alţi critici ai generaţiei sale, Vladimir Streinu a fost şi un poet propriu-zis, un căutător de esenţe, un iubitor al acelui «voluptos joc cu icoane şi imagini tremurate», un literat pentru care pagina scrisă a însemnat comunicare şi vibraţie, precizie şi inefabil. Pusă alături de creaţia poetică a confraţilor săi întru critică — un Perpessicius, un Tudor Vianu, un G. Călinescu — poezia sa vădeşte un aer înrudit, nu numai prin spiritul vremii ci şi ca structură şi atitudine, cultivînd ritmurile, plasticitatea şi luminile versului clasic, limpede şi mediteraneean, desigur cu o notă de modernitate pe care însăşi epoca o propunea conştiinţei artistice în genere şi cu atît mai mult uneia edificate şi lucide cum era aceea a lui Vladimir Streinu. Dar lirica sa *aminteşte* totodată, dacă e să o situăm în contextul epocii, şi de cîteva mari exemple poetice dintre cele două războaie, cum ar fi acelea întruchipate de Voiculescu, Arghezi, Barbu sau chiar Blaga (prin latura lor tradiţională sau chiar clasicistă). Aminteşte însă fără insistenţă şi fără nimic epigonic, aşa cum se întîmplă şi la alţi poeţi, căci nimeni nu se naşte într-un «gol» literar, nimeni nu poate evita anumite interferenţe firești". (Felea, *S.*, p. 25)

Scanned with OKEN Scanner

Sütő András

Născut la Cămărașu, județul Cluj, într-o familie de țărani, la 17 iunie 1927. Urmează studiile la Aiud; ca elev este angajat la ziarul *Világosság* din Cluj (1945). Debutează ca nuvelist în revista *Utunk* (1948). Redactor al săptămînalului *Falvak Népe* (1948—1955). Redactor șef al revistei *Művészet*, respectiv *Új Élet* din Tîrgu-Mureș (din 1958). Deține înalte funcții sociale și politice, fost vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor. Laureat al premiului internațional Herder în 1979. Creează opere de prestigiu în diferite genuri: proză, dramă, eseu. Volume de povestiri: *Hajnali győzelem (Biruința în zori*, traducere de Valentin Strava, 1949), *Emberek indulnak (Pornesc oamenii*, traducere de Alexandru Aldea, 1953), *Egy pakli dohány (Un pachet de tutun*, 1954), *A saptea bucurie* (traducere de Remus Luca și Alexandru Aldea, 1954, 1960), *Félrejáró Salamon (Rătăcirile lui Salamon*, traducere de Constantin Olariu, 1957), *A nyugalom bajnoka (Campionul liniștei*, 1959), *Tártkarú világ (Lumea generoasă*, 1959), *Cireșe tomnatice* (traducere de Remus Luca și Al. Aldea, 1963). Roman autobiografic: *Anyám könnyű álmot igér* (1970, *Un leagăn pe cer*, traducere de Romulus Guga, 1972). Volume de eseuri: *Rigó és apostol (Mierlă și apostol*, 1970), *Istenek és falovacskák (Zei și căluți de lemn*, 1973), *Engedjétek hozzám jönni a szavakat* (1977, *Lăsați cuvintele să vină la mine*, traducere de L. Hegedüs, 1979). Piese de teatru: *Fecskeszárnyú szemöldök (Aripa de rîndunică*, trad. de Ion Chinezu, 1960), *Tékozló szerelem (Nunta la castel*, traducere Margareta și V.Em. Galan, 1963), *Pompás Gedeon* (1968), *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1975, *Floriile unui geambaș*, traducere de T.Z. Páskuy, 1979) *Csillag a mályán* (1975, *Stea pe rug*, traducere de T.Z. Páskuy, 1979), *Káin és Abel* (1977, *Cain și Abel*, traducere de T.Z. Páskuy, 1979), *Vidám sirató (Bocet vesel*, 1977), *A szuzai menyegzo (Nunta din Susa*, 1982). Ca nuvelist este cunoscut drept adeptul lirismului în proză.

Scanned with OKEN Scanner

Sütő András

Născut la Cămărașu, județul Cluj, într-o familie de țărani, la 17 iunie 1927. Urmează studiile la Aiud; ca elev este angajat la ziarul *Világosság* din Cluj (1945). Debutează ca nuvelist în revista *Utunk* (1948). Redactor al săptămînalului *Falvak Népe* (1948—1955). Redactor șef al revistei *Művészet*, respectiv *Új Élet* din Tîrgu-Mureș (din 1958). Deține înalte funcții sociale și politice, fost vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor. Laureat al premiului internațional Herder în 1979. Creează opere de prestigiu în diferite genuri: proză, dramă, eseu. Volume de povestiri: *Hajnali győzelem (Biruința în zori*, traducere de Valentin Straya, 1949), *Emberek indulnak (Pornesc oamenii*, traducere de Alexandru Aldea, 1953), *Egy pakli dohány (Un pachet de tutun*, 1954), *A șaptea bucurie* (traducere de Remus Luca și Alexandru Aldea, 1954, 1960), *Félrejáró Salamon (Rătăcirile lui Salamon*, traducere de Constantin Olariu, 1957), *A nyugalom bajnoka (Campionul liniștei*, 1959),*Tártkarú világ (Lumea generoasă*, 1959), *Cireșe tomnatice* (traducere de Remus Luca și Al. Aldea, 1963). Roman autobiografic: *Anyám könnyű álmot igér* (1970, *Un leagăn pe cer*, traducere de Romulus Guga, 1972). Volume de eseuri: *Rigó és apostol (Mierlă și apostol*, 1970), *Istenek és falovacskák (Zei și căluți de lemn*, 1973), *Engedjétek hozzám jönni a szavakat* (1977, *Lăsați cuvintele să vină la mine*, traducere de L. Hegedüs, 1979). Piese de teatru: *Fecskeszárnyú szemöldök (Aripa de rîndunică*, trad. de Ion Chinezu, 1960), *Tékozló szerelem (Nunta la castel*, traducere Margareta și V.Em. Galan, 1963), *Pompás Gedeon* (1968), *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1975, *Florile unui geambaș*, traducere de T.Z. Páskuy, 1979) *Csillag a mályán* (1975, *Stea pe rug*, traducere de T.Z. Páskuy, 1979), *Káin és Abel* (1977, *Cain și Abel*, traducere de T.Z. Páskuy, 1979), *Vidám sirató (Bocet vesel*, 1977), *A szuzai menyegzo (Nunta din Susa*, 1982). Ca nuvelist este cunoscut drept adeptul lirismului în proză.

Scanned with OKEN Scanner

Această trăsătură se poate observa şi în romanul său autobiografic. Eseurile şi piesele de teatru (mai ales cele istorice) asigură un primat filozofiei.

Sociografie literară — roman

„Note de jurnal, sociografie literară, roman, reportaj literar, eseu — ar fi greu de definit specia cărţii lui Sütő András, *Un leagăn pe cer.* E greu dar totodată este şi de prisos. Din fiecare specie enumerată mai sus are cîte ceva. Este jurnal, deoarece scriitorul evocă în paginile cărţii fapte concrete din viaţa familiei sale şi a celor apropiaţi de ea, din viaţa satului, adăugîndu-i reflexii lirico-meditative. Este sociografie literară, deoarece viaţa satului din Cîmpia transilvăneană, mişcarea socială a unei micro-colectivităţi de la leagăn pînă la sicriu, trecînd prin cele mai diferite etape ale vieţii omeneşti, este fixată aproape cu date precise, fiind încadrată între graniţele ce indică evoluţia istorică. Este roman, deoarece scriitorul atinge o treaptă înaltă a generalizării, cînd — în faţa luminii convingătoare a adevărurilor vieţii — nu mai au importanţă eventualele lucruri întîmplate-neîntîmplate iar caracterele, situaţiile, dincolo de amănunte, devin valabile pentru tot întregul. Este reportaj literar, deoarece realitatea deceniilor trecute este strîns legată de persoane concrete, de nume şi de evenimente, ce se conturează prin intermediul documentelor, după legile literaturii documentare atît de populară în zilele noastre. Şi este eseu, deoarece scriitorul analizează, interpretează, caută, examinează destinul şi viaţa eroilor săi, în funcţie de perspectivele şi realităţile social-istorice, conform preocupărilor comune şi în spiritul responsabilităţii: el caută cheia trecutului, a prezentului şi a viitorului, precum şi sensul caracterelor, al formelor de manifestare, a situaţiilor şi întîmplărilor pe o scară largă, pornind de la problemele de toate zilele şi ajungînd la meditaţii asupra marilor întrebări ale umanităţii". (Gálfalvi Zsolt, *Az irás értelme,* Bucureşti, 1977, p. 179).

Nevoia povestirii

„Undeva, Sütő András aminteşte printre acei îndepărtaţi dascăli ai copilăriei sale, care răspîndeau prin vorbele lor o învăţătură nedidactică dar formatoare — *bildend,* cum ar spune germanii — şi pe o oarecare «lelea Anica, bătrîna care muncea cu ziua» şi care îşi începea poveştile din serile de iarnă, amestecînd cu angelică ingenuitate planul istoric şi cel fabulos, literarul cu miticul: «A fost odată ca niciodată, peste şapte ţări şi şapte mări, un fecior de împărat de-i zicea Ion Creangă. Şi-mi depăna minunata poveste a lui Harap Alb». Vorbind despre Creangă, pe care l-a tradus, Sütő András face o reflecţie semnificativă: «Sub învelişul miraculos al basmelor, ne înfăţişa, cu o fidelitate de sociolog, posibilităţile de schimbare a propriei noastre vieţi ţărăneşti». Povestitorul moldovean este unul din maeştrii săi, dintre cei care i-au deschis ochii «asupra realităţii

Scanned with OKEN Scanner

noastre îmbrăcate în cămaşă de cînepă...» O lecţie de naraţiune şi o lecţie de adevăr, iată ce-i oferă Creangă. Într-o vreme cînd se scriu atîtea *poveşti* despre realitate, el continuă să ne înveţe cum se poate exprima *realitatea* pînă şi în poveşti. Realitatea sătească, firește, căci satul constituie matricea formatoare a lui Sütő András. Nu un sat semănătorist-idilic, deşi adeseori apar ipostaziate valorile satului în prozele sale. Dar aceasta nu înseamnă că scriitorul mitizează realitatea rurală. Mitul, atît cît e (mai puţin prezent decît în creaţia lui Tamási Aron), este împletit cu istoria". (Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România, 1920—1980,* Bucureşti, 1981, p. 314—315).

Mărturisirea scenică

„Este rar, poate unic eveniment în istoria noastră literară, dar în Transilvania e oricum singurul caz, ca în opera tot mai pronunţat lirică a unui prozator să ocupe un loc atît de important mărturisirea scenică de mare respiraţie, cu un substrat istorico-filozofic. Cu alte cuvinte, ca o situaţie şi un moment sociologic aparte să reînvie pe neaşteptate o specie considerată pe plan universal depăşită şi să ne dăruiască un *poème d'humanité* ce poate să ofere răspuns la întrebările esenţiale ale epocii noastre. Deoarece trilogia dramatică* a lui Sütő András se ridică deasupra altor opere din literatura noastră, tocmai în acest sens. Şi mai ales a treia parte, *Cain şi Abel* poate fi considerată un poem al umanităţii, în sensul clasic al cuvîntului. După părerea multora, probabil nu se cuvine nici măcar amintită această specie elegantă (după Goethe, Madách şi Ibsen; şi cu ce drept se amestecă o provincie în treburile umanităţii!); în interpretarea noastră însă, cuvîntul lui Sütő András se potriveşte întocmai cu acest ciudat sfîrşit de veac. Deoarece sfîrşitul secolului al XX-lea îl obligă pe om să-şi spună cuvîntul atît în Cămăraşu de Cîmpie, Tîrgu-Mureş şi Cluj, cît oriunde altundeva în Europa, America, Asia sau în Africa. De ce n-ar putea scrie cineva poemul umanităţii fiind atent la undele de piatră ale Cîmpiei transilvănene? Doar au fost şi vor fi totdeauna momente în care şi pietrele vorbesc. Astfel strigă acum pietrele în piesa lui Sütő". (Marosi Péter, *Világ végén virradat,* Bucureşti, 1980, p. 156).

Istoria produce dileme

„Această modalitate dramatică de a pune în discuţie problemele, poate doar să refuze liniştirea catartică. Pe de o parte, prin faptul că scoate din compoziţia prezentării structurii patosul liric ce dizolvă conflictul; nu vrea ca prin idealizarea atitudinii lui Servet**, prin sugerarea vic-

* Alcătuită din *Egy lócsiszár virávasárnapja, Csillag a máglyán, Káin és Abél (Florile unui geambaş, Stea pe rug, Cain şi Abel).*

** În *Csillag a máglyán (Stea pe rug).*

Scanned with OKEN Scanner

toriei (în viitor) a ideilor sale alegerea să fie lăsată viitorului, întrucît opţiunea trebuie să fie făcută în prezent. Tot aşa, autorul nu vrea ca în severitatea lui Calvin să vedem porunca indiscitabilă a necesităţii istorice; să fie ridicată în slăvi necesitatea practică înaintea posibilităţii formulate doar pe plan teoretic. Pe de altă parte, poziţia scriitorului nu caută să ofere un răspuns, (ceea ce ar constitui condiţia de bază a oricărui act catartic), ci dovedeşte — prin intermediul problemei istorice duse pînă la situaţia limită a dilemei — că în asemenea situaţii istorice modalităţile de acţiune şi de atitudine nu se pot judeca pe baza unor scheme date; istoria nu numai rezolvă, ci şi produce dileme. Problema pusă de scriitor devine astfel neîndurătoare în privinţa exprimării adevărului; deoarece, ea nu admite să se strecoare în situaţia istorică adusă în scenă nici o iluzie ce ar uşura şi nici o generalizare ce ar lua de pe umerii spectatorului povara responsabilităţii personale". (Láng Gusztáv, din volumul Sütő András, *Három dráma,* Bucureşti, 1982, p. 202).

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Ţoiu

Prozator, eseist, traducător. S-a născut la 19 iulie 1923 în Urziceni. Studii liceale la Braşov, Facultatea de litere şi filozofie la Bucureşti (1942—1946). Redactor la diverse edituri (1948—1956), apoi la revistele „Secolul XX", „Luceafărul", „Gazeta literară", „România literară" şi la televiziune. Debutează în „Gazeta literară" (1958) cu proză scurtă, editorial cu romanul de factură poliţistă *Moartea în pădure* (1965) subintitulat *Cronica unei zile*. După volumul de nuvele *Duminica muţilor* (1968), publică romanul-eseu *Galeria cu viţă sălbatică* (1976), operă esenţială pentru proza contemporană, care îi aduce consacrarea. Premiul Uniunii Scriitorilor (1977) şi al Academiei (1978). Dezbatere narativă cu un substrat ideatic profund, în care ispita meditaţiei este mereu prezentă, romanul se constituie ca o cronică de epocă cu o structură de parabolă şi infiltrări de lirism temperat. Romanul prezintă secvenţe de viaţă cotidiană şi o amplă problematică morală al cărei punct iniţial este raportul dialectic dintre necesitate şi libertate. În 1981 a publicat romanul *„Însoţitorul"*. Publicistica şi eseurile sînt cuprinse în *Destinul cuvintelor* (1971), *Pretexte* (1953), *Alte pretexte* (1977). În colaborare a tradus *Ţăranii* de Reymont şi romanele *Drumul spre înalta societate* şi *Viaţa în înalta societate* de John Braine.

Patologia umanului

„Nuvelele îşi recoltau subiectele şi substanţa dramatică din sfera unor procese morale. Adică a unor traume morale, principalii eroi fiind

Scanned with OKEN Scanner

totdeauna indivizi a căror existenţă a fost influenţată în chip esenţial de un eveniment răvăşitor, de un fapt care-i scosese din condiţia «normalităţii», singularizîndu-i şi făcîndu-i refractari măsurilor comune de evaluare. Manifestările lor vor părea stranii aceluia care ignoră această cheie de înţelegere, acest cifru, aspect exemplificat printr-o istorioară (de fapt o fabulă) spusă de unul din eroii povestirii *Trompete după-amiază:* «Aveam o rablă de bicicletă care avea un punct ireductibil la mers, îi lipseau nişte bile; trebuia să ştii să apeşi pe pedală, era ceva care nu intra în ideea obişnuită de bicicletă. Se individualizase. Nu mai era o bicicletă normală. Într-o zi cineva mi-a cerut-o să se plimbe cu ea. Şi necunoscîndu-i punctul neredus la înţelegerea generală a stricat-o de tot, a făcut-o praf. *A forţat în virtutea înţelegerii generale ceva care trebuia să aibă o înţelegere particulară.*» *(s.n.).*

Personajele povestirilor sînt astfel de mecanisme dereglate, comportîndu-se anarhic în raport cu legile de funcţionare acceptate unanim, dar funcţionînd totuşi, ascultînd de un ritm propriu, particularizat, dictat de acel punct nereductibil la înţelegerea comună. Iar naraţiunile sînt explorări în detectarea acestui element dezaxator, o lentă apăsare a pedalei care să scoată la lumină tocmai faţa nevăzută a lucrurilor, să dezvăluie pe îndelete motivarea din adîncime a dislocărilor morale.

Aşadar, primul contact cu lumea nuvelelor lui Ţoiu produce o impresie cumva contrariantă şi neliniştitoare, ne face să respirăm un aer care parcă avertizează că în acest teritoriu ceva nu e în ordine, scriitorul impunîndu-şi să instaureze, prin detalii de atmosferă şi cadru, o stare de spirit care emană din chiar condiţia eroilor săi. Intrînd în scenă, aceştia se comportă în aşa fel încît amplifică sentimentul iniţial, transformîndu-l într-o realitate psihologică acaparantă; e o umanitate ale cărei gesturi, chiar şi cele mărunt-obişnuite, trădează o dezarticulare esenţială; o dizarmonizare intervenită în zonele profunde ale alcătuirii morale, cu răsfrîngeri mai puternice sau mai atenuate asupra tuturor împrejurărilor existenţei". (Dimisianu, *N.P.*, p. 153—154).

Statutul fiinţei

„În acelaşi timp, tabloul social şi moral pe care ni-l relevă *Galeria cu viţă sălbatică* este unul dintre cele mai veridice tablouri care ni s-au prezentat pînă acum cu privire la epoca la care se referă romanul. Echilibrul artistic al autorului, instinctul său estetic sigur îl feresc să cadă în uniformizare sau în caricatură, păcate de care a fost însoţită uneori descrierea celui mai apropiat trecut. Avem în cazul de faţă un efort de înţelegere dinăuntru a peroadei istorice de care vorbim, o năzuinţă de recuperare semnificativă, o observaţie exactă şi o explicaţie justă a celor mai reprezentative fenomene ale vremii. Scriitorul ştie să discearnă din volbura faptelor atît binele cît şi răul. Încorporîndu-le în pregnante situaţii şi siluete umane. Tot amestecul de adevăr şi de ambiguitate morală, de pasiune autentică şi de ipocrizie, de sinceritate şi de suspiciune e înfăţişat în culorile întregului din care a fost desprins, într-o umanitate nu canonizată, ci vie, obiectivă, coerentă, purtînd culoarea şi determinările unei istorii con-

Scanned with OKEN Scanner

crete. Această perspectivă organică, de profunzime, asupra mecanismului omenesc, asupra capacităţilor lui de a-şi mobiliza resursele cele mai adînci şi rezistenţa cu care poate răspunde solicitărilor ce par să-i depăşească iniţial forţele, prin urmare tocmai izbucnirea miraculoasă de vitalitate şi de energie din sînul presupusei fragilităţi umane, care nu trebuie nici o clipă nesocotită, dar nici supralicitată, constituie tema romanului lui Constantin Ţoiu. Momentele de criză, atît cele din viaţa individuală, cît şi cele din viaţa socială, cînd omul îşi poate înfrînge limitele, dar, în acelaşi timp, cînd se poate şi prăbuşi din pricina acestui efort susţinut formează punctul central de meditaţie a cărţii. Sub acest aspect, dezbătut cu subtilitate şi rafinament, se poate descifra cu uşurinţă o caldă înţelegere pentru statutul fiinţei umane şi o pledoarie conţinută pentru apărarea trăsăturilor ei irepetabile. Predilecţia prozatorului pentru toate personajele care, aparent, nu sînt prin nimic deosebite, dar care gîndesc şi simt deosebit în clipele cînd alţi semeni vor să-şi impună viziunea indiferentă la nuanţe şi particularităţi este urmarea acestei atenţii concentrate asupra însuşirilor, de multe ori invizibile, care determină individualitatea. Ceea ce vizează cu precădere Constantin Ţoiu este fondul latent al oamenilor şi al împrejurărilor, capabil de manifestări dar şi de interpretări ce ies din obişnuitul canonic". (Cristea, D., *F.*, p. 206—207).

Adevăr social

„De unde vine, de unde poate veni impresia de perfectă acoperire dintre stil şi conţinut, de firească şi necesară condiţionare a expresiei şi fabulei, impresia cea mai pregnantă, dominantă la lectura acestui roman? Poate că un răspuns ar putea apărea de pe urma sentimentului că este cartea pe care autorul o pîndise un răstimp apreciabil, într-o carieră literară notabilă, desigur, dar fără un relief deosebit; pentru că destul de puţin, din literatura de pînă acum a lui Constantin Ţoiu, o anunţa. S-a desluşit, în alte articole, prin minuţioase analize, substratul ideatic împreună cu apreciabila cantitate de adevăr istoric pe care le conţine această adevărată cronică de epocă; rămîne să subliniem evidenţa angajamentului absolut al autorului în serviciul generoaselor idei de dreptate socială şi umană, de respect al adevărului şi justiţiei, de riguroasă observare a legalităţii socialiste, idei ce caracterizează esenţial şi plenar înseşi principiile fundamentale ale politicii de construire a societăţii socialiste, la noi. Poate tocmai aici să stea marea forţă a romanului, calitatea lui de modelator al conştiinţelor, în acel patos al adevărului şi justiţiei pe care îl şi exprimă printr-o reverberaţie de lirism, mai greu de identificat cu mijloacele analizei critice, poate, dar copleşitor în procesul acelui subtil transfer de conţinuturi pe care îl presupune orice lectură. În acest sens, fără teamă de a greşi, putem spune despre romanul lui Constantin Ţoiu că poartă cu sine şi răspîndeşte o mai mare cantitate de tensiune lirică decît multe din volumele de versuri care ne trec prin mînă...

În al doilea rînd, am putea găsi la originea acelui adevărat şoc emoţional pe care cartea ni-l procură perfecta şi niciodată dezlegata acoperire

Scanned with OKEN Scanner

între fabulă şi semnificaţie: cum s-a mai observat, *Galeria cu viţă sălbatică* este ceea ce se numeşte o cronică de epocă; peste ani, i se va putea spune roman istoric. Cantitatea de materie concretă, eveniment, tipologie, atmosferă, este impresionantă şi de cea mai bună calitate, tocmai în sensul valorii de document. Dar nu mai puţin afirmată rămîne structura ei de parabolă, în sensul succesiunii sau mai bine zis al ordonării arhitectonice a simbolurilor. (...) Cronică a epocii, cartea conţine, în acelaşi timp, vechiul substrat dramatic al opoziţiei dintre individ şi colectivitate, construind şi evocînd, cu minuţia adevărului sufletesc, premisele unui tot mai deplin acord între cei doi termeni, premise pe care societatea noastră le conţine şi se preocupă a le perfecţiona neîncetat.

Cronică şi parabolă în aceeaşi măsură, romanul comunică o bogată materie de eveniment istoric, valorată printr-o subtilă infuzie de substrat semnificativ, după cum simbolurile ei, străvezii ca nişte văluri, subţiri uneori, au un aer frust, «sălbatic», care le sporeşte încărcătura specifică, ţinîndu-le mereu aproape de faptul concret; în şi peste toate acestea, o concentrată şi înaltă tensiune lirică". (Tomuş, *M.l.*, p. 251—253).

Scanned with OKEN Scanner

Grigore Ureche

Data probabilă a naşterii, între anii 1590—1595, mort în 1647. Fiu de mare boier, de la care moşteneşte o avere considerabilă, dar şi înclinaţii spre cultură şi politică. După 1611 urmează cursurile şcolii iezuite din Lwow (Polonia), unde îşi însuşeşte mai ales discipline umaniste: istoria, geografia, limbile clasice. Întors în ţară, avansează treptat în diferite funcţii. Sub întîia domnie a lui Miron Barnovschi este logofăt al treilea (1628), iar Alexandru Iliaş îl face mare spătar (1631—1633). În timpul lui Vasile Lupu devine sfetnic de încredere al domnului, mare spătar (1634—1642), apoi mare vornic al Ţărilor-de-Jos (1642—1647). Autor al celei mai vechi cronici în limba română, pe care o redactează între anii 1642—1647, cu titlul *Letopiseţul Ţării Moldovei* ce tratează istoria Moldovei între anii 1359—1594. Nu s-a păstrat în original. Copiile au interpolări discutabile, aparţinînd lui Simion Dascălul, Misail Călugărul, Axinte Uricariul.

Umanism

„Cronica lui Ureche ne dă o destul de cuprinzătoare idee asupra trăsăturilor caracteristice *umanismului* românesc incipient. Fundamental laică, în ciuda faptului că autorul este un credincios şi admite (ca şi Bossuet) că providenţa intervine în treburile omeneşti, ea urmăreşte *istoria* unei ţări (succesiunea domnilor fiind proiectată pe acest fundal), destinele, gloria şi scăderea, din unele momente, ale unui *popor*. În scrierea lui Ureche se mai întîlnesc — alăturate — gîndirea regionalistă feudală şi pa-

Scanned with OKEN Scanner

triotismul local, moldovenesc, cu noua concepţie modernă în plin proces de elaborare: *a unităţii de origine, de neam şi de limbă* a locuitorilor Ţării Româneşti, Moldovei şi Transilvaniei". (Ivaşcu, *I.l.r.*, p. 149).

Valori naţionale

„Scriind despre nişte vremuri de «multă neîngăduinţă şi mare zarvă», de «călcături de lege şi amăgituri», cînd pe om «norocul lui cel prostu iarăşi îl lasă la zminteală» şi cînd să arată «lucruri omeneşti cîtu sunt de fragede şi neadevărate», *Ureche nu face doar simplă compilaţie de izvoare. Marele vornic impune un punct de vedere;* şi atunci cînd meditează la orînduiala lumii în care toate sînt tocmite «ca nimica să nu fie stătătoriu, ci toate de răsipă şi trecătoare», dar şi atunci cînd, ştiind toate acestea, afirmă că *«nu avem nimica pre lume fără numai lucruri bune».*

Ce înseamnă pentru Ureche aceste lucruri bune? *«Cetăţile ţării,* lăcuite odinioară de oştile Rîmului, *paza moşiei* şi *voinţa de «adăogare» a ţării,* jertfa *de la Valea Albă* şi *dorinţa de aşăzare a Moldovei, rîvna cronicarilor,* care «leatul păziia şi nişte lucruri mari ca acestea socotiia să nu rămîie ceva neînsemnat, pentru ca să nu zică vecinii lor că au fost adormiţi şi neînvăţaţi»; peste toate, *speranţa* unanimă, de care era impregnată fiecare pagină a cronicii, «ca să să dezbată de supt mîna turcului»". (Curticăpeanu, *O.v.*, p. 41—42).

Idei lingvistice

„Trecînd la problema de limbă, trebuie să spunem că meritul lui Ureche este aci considerabil şi că el nu a fost relevat la valoarea meritată. Aceasta se datoreşte şi faptului că nu s-a arătat ce se realizase pînă la Ureche în general. În fond, umaniştii apuseni subliniază cu regularitate asemănarea dintre limba română şi limba latină sau italiană, dar, afară de Poggio Bracciolini, necunoscut de Ureche, nu dau exemple concrete. Umaniştii poloni, la asemănarea cu latina adaugă că limba română are şi elemente slave, dar, de asemenea, nu dau exemple (...). Ureche are, deci, la dispoziţie ideea, dar corelaţiile lexicale trebuie să le facă singur. El întregeşte întîia oară, nu numai în cultura română, ci în general, imaginea limbii române, arătînd că aceasta a moştenit un fond latin: «de la rîmleni (...) *pîine,* ei zic *panis; carne,* ei zic *caro; găina,* ei zic *galena; muierea, mulier; fămeia, femina; părinte, pater; al nostru, noster* şi altele multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amănuntul, toate cuvintele le-am înţelege». Apoi, Ureche arată pentru prima dată că în limba română au pătruns cuvinte nu numai de la slavi, ci de la alte popoare: «Aşijderea şi de la frînci, noi zicem *cal,* ei zic *caval;* de la greci *straste,* ei zic *stafas;* de la leşi *prag,* ei zic *prog;* de la turci *m-am căsătorit* (...); de la sîrbi *caracatiţă* şi altele multe ca acestea din toate limbile, carele nu le putem să le în-

Scanned with OKEN Scanner

semnăm toate». Încheierea acestui citat dovedește că Ureche făcuse un examen mai larg și că avea probabil exemple mai multe, dar n-a considerat necesar să le introducă pe toate. Nu contează exactitatea etimologiilor, văzută cu ochiul critic al lingvistului modern, ci faptul că Ureche reușește să dea întîia oară o idee cu aproximație justă asupra lexicului limbii române, așa cum l-au stabilit cercetările moderne și cum nu reușiseră să vadă umaniștii străini". (Chițimia, *P.*, p. 190—191).

Arta portretului

„În istoriografia română este cel ce descoperă perspectiva. Vechii analiști medievali n-aveau distanță. Ei consemnau faptele imediat, ca în miniaturile medievale, fără simțul proporțiilor și fără profilul personajelor. Figuri minore deveneau, prin encomion uriașe. Ureche selectează piscurile, ierarhizează figurile, simte nevoia de a le da contur propriu, și de aici celebrele sale «portrete», care nu sînt fizice sau anecdotice, ci țin de *caracterologia* istorică". (Ivașcu, *I.l.r.*, p. 150).

„Modul lui de a pune pe primul plan elementul eroic al istoriei îl apropie de Titu-Liviu, povestirea lui sobră, cu atitudine detașată, amintește narațiunea istoricilor latini, iar incontestabila artă de portretist vădește rodul frecventării istoriografilor romani. (...) Există o apreciabilă varietate, o artă concentrată și un relief de caracterizare atît de viguros, în unele din portretele de domnitori din cronica lui, încît putem afirma cu siguranță că Ureche a cunoscut subtilitățile retoricii latine și le-a folosit cu inteligență artistică. Este de-ajuns să ne referim la celebrul portret al lui Ștefan cel Mare, dat ca exemplu de concizie și preciziune de nuanțe, în toate istoriile literare. Modelul clasic al acestui portret este, cu siguranță, vestitul portret al lui Hannibal, făcut de Titu-Liviu. În cîteva linii simple, Ureche a prins efigia lui Ștefan, după cum istoricul roman a gravat figura marelui pun". (Constantinescu, *S.*, VI, p. 487).

Probleme de stil

„Scrisul lui Ureche inaugurează linia plină de naturalețe și savoare a stilului lui Ion Neculce și Radu Popescu. Legată de forma vie a limbajului popular, limba aceasta va avea continuitate și va fixa tot mai mult limba noastră de creație literară, cu înnoiri naturale, regăsite la Ion Creangă, M. Sadoveanu și alții.

Grigore Ureche a fost un om de largă cultură (...). Superioritatea lui față de cronicarii eruditi stă tocmai în faptul de a fi armonizat cartea învățată cu formele de cultură populară, nelăsînd să se iveasca încălcări.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoştinţele acumulate, scoase din izvoare, au devenit elemente vii şi bine asimilate. Le-a trăit şi apoi le-a dat viaţă în scris. De aci a rezultat echilibrul, rar, al cronicii sale sub toate aspectele ei: date esenţiale, expunere, stil.

În concluzie, stilul lui Gr. Ureche nu este stilul ştiinţific, incapabil să încălzească materia, ci stilul cu putere de a învia datele moarte. Pentru vremea aceea, împacă, aşadar, cerinţele istorice cu cele literare". (Chiţimia, *P.*, p. 270).

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Vianu

Născut la Giurgiu la 27 decembrie 1897, într-o familie de intelectuali, se stinge din viață la București la 21 mai 1964. Urmează cursurile primare, gimnaziale și parțial cele liceale în orașul natal (1904—1912), absolvind liceul la București (1915) unde se transferă pentru ultimele clase. Studii de drept și filozofice în Capitală între 1915—1920, încheiate cu câte o licență în ambele direcții, teză de doctorat, *Problema valorii în poezia lui Schiller*, 1923 la Tübingen, după o specializare în filosofie de doi ani în Austria și Germania. Carieră universitară începînd din 1924; a fost și director al Teatrului Național (1943), ambasador la Belgrad (1946), director general (1958—1964) al Bibliotecii Academiei. Ales membru corespondent al Academiei în 1935; din 1955 e membru titular. A debutat (1916) în "Flacăra" cu note critice și, editorial, prin publicarea tezei de doctorat în 1924. Renunță relativ timpuriu la activitatea de cronicar literar pentru a se dedica exclusiv realizării unor cercetări literare și filosofice ample. Opera, deși nu deschide drumuri noi, oferă cititorului specializat în domeniile abordate în ea garanția unor puncte de vedere temeinice — pentru posibile explorări ulterioare. Enumerăm printre lucrările de referință din bibliografia lui Tudor Vianu *Influența lui Hegel în cultura română*, 1933 — Premiul „Udriște Năsturel" —; *Estetica* apărută în două volume, 1934—1936; *Ion Barbu*, 1935; *Arta prozatorilor români*, 1941, etc. Apropiindu-se de fenomenul literar din direcții variate, a trecut prin clarificarea unor probleme de estetică generală *(Estetica)*, axiologie *(Introducere în teoria valorilor întemeiată pe observația conștiinței*, 1942), culturologie *(Filosofia culturii*, 1944), stilistică *(Arta prozatorilor români; Problema metaforei și alte studii de stilistică*, 1957) și comparatism *(Literatura universală și literatura națională*, 1956; *Studii de literatură universală și comparată*, 1960).

Scanned with OKEN Scanner

Istoria literaturii române o întîlnim tratată în lucrări de sine stătătoare (*Poezia lui Eminescu*, 1930; *Ion Barbu; Al. Odobescu*, 1960) ori în culegeri (*Studii de literatură română*, 1965). Traducător din Shakespeare și Goethe, concepe și în genul beletristic (*Versuri*, 1957).

Echilibru clasic

„Spre deosebire de George Călinescu, a cărui prezență barocă și agitată nu exercita decît fascinația unui măreț spectacol, cu focurile lui bengale, maliția, bruscările și gustul picant al paradoxurilor, — Tudor Vianu ne dădea perspectiva calmă și profundă a meditației, încălzită — peste sursele savante ale organizării și ambițiilor arhitectonice — de fluidul unei comuniuni afective secrete, irezistibilă. Cine a ascultat expunerea de catedră a Profesorului, riguros măsurată și totuși blîndă în desenul ei auster, refuzîndu-se oricărei stridențe, rostită cu o voce baritonală ce trăda și siguranță și detașare și precizie, animată de combustia privirii, singura unde sentimentalitatea sa părea că se refugiase, va găsi (...) secretul unei personalități umane ascunsă cu nobilă tăcere, în viață, sub masca savantului. Căci Tudor Vianu face parte din familia de spirite a lui Titu Maiorescu, cel dintîi care a inaugurat în cultura noastră figura unui intelectual dăruit cu totul magistraturii, drapîndu-și într-o seninătate compusă și admirabil stăpînită dramele intime, al căror reflex pătrunde doar în rarele confesiuni eliptice și gîtuite din pagina de însemnări intime". (Zaciu, *O.*, p. 207—208).

Un model intelectual

„Ponderat și prudent, el verifică valabilitatea ipotezelor sale prin posibilitatea lor de a se lega, de a se situa în succesiunea altora, de a le prelungi pe acestea, de a li se face ecou.

În acest sens trebuie amintită obișnuința lui de a pleca de la cîștiguri anterioare ale cercetării, plăcerea lui de a aborda probleme istoricește constituite. Este frumos, recuperabil în ordine estetică adică, gestul său de a se înscrie într-o continuitate a efortului studios, act aproape ritual în care se verifică modestia lui funciară și totodată intima îndrumare clasică. Mi-l închipui întinzînd mîinile — catene abstracte în răspîntia ideilor —, gest de sociabilitate și de răspundere — pentru a primi, a îmbogăți și a transmite.

În cultura română, ai cărei protagoniști și-au formulat nu o dată propriile teme și păreri ignorînd, minimalizînd sau contestîndu-și adevărații predecesori, atitudinea lui Tudor Vianu capătă însemnele excepției, postura lui constituind un model infinit distant de probitate și demnitate intelectuală". (Martin, M., *I.*, p. 131).

Scanned with OKEN Scanner

Arta şi teoria artei

„Spirit hrănit cu o nobilă substanţă filozofică, d. Vianu e un iubitor de idei generale, chiar cînd îşi exercită curiozitatea în domeniul criticei. De fapt, preocupările sale ideologice ne opresc să-l considerăm drept critic, fiindcă investigaţiile ce face asupra operelor plastice şi mai ales literare cuceresc prin abstracţiunea abil mînuită, şi totuşi evazivă, în concluziile de valorificare estetică. O carte de poezie sau de nuvele, un roman chiar, e pentru d-sa un pretext de a degaja o idee generală, în jurul căreia brodează interesante asociaţii speculative: un spirit metodic, ce lucrează cu relaţiuni cerebrale, cu forme sintetice, în loc de pătrunderi analitice. Din totalitatea impresiilor sugerate de operă, d. Vianu extrage una mai pregnantă, de obicei o problemă tehnică, prinzînd, de pînza ei, agrafa sigură a unei idei abstracte. Nu e însă un spirit cu armură dialectică, căci în raporturile colaterale faţă de critica literară, fără a părăsi iniţial terenul dateor concrete, arta multiplicată individual în opere, se unifică în cîmpul comun al teoretizărilor estetice. Spre această comprehensiune metodică pentru abstracţiuni îşi îndreaptă cercetarea prdilectă d. Vianu, dovedind o intelectualitate elastică, evitînd dogmatismul steril, între un raţionalism ponderat şi un individualism temperat de justificarea criticistă a tuturor curentelor artistice". (Constantinescu, *S.*, V, p. 156).

„Vianu nu a fost un adversar al istorismului, nu a izolat estetica şi nici ceea ce a numit ştiinţa generală a artei de ştiinţele particulare, nu a fost un estetizant (ci un adept al principiului autonomiei artei în sfera mai largă a tuturor valorilor conştiinţei sociale; a respins deci ideea sincretismului valorilor), a considerat că în opera de artă, ca unitate autotelică, «conţinutul nu este indiferent» şi că a disocia acest element de structura formală a operei este «o adevărată degradare estetică», a evidenţiat necesitatea normelor în estetică (ceea ce nu înseamnă că a optat pentru o estetică simplist normativă) în sensul situării judecăţilor estetice şi a actului creator pe fundamentele unor criterii şi metodologii adecvate, a profesat un umanism şi raţionalism constructiv — firește de orientare idealistă — a ştiut să treacă puntea de la kantianism la psihologism şi de aici la fenomenologie, materializînd — cum s-a observat — iniţiativa de a armoniza punctul de vedere al esteticii imanente, cu cel sociologic, psihologic şi fenomenologic, într-un edificiu teoretic coerent, echilibrat şi rezistent". (Ornea, *J.*, p. 478).

Demersul critic

„Construcţia sistematică e aşadar una din trăsăturile distinctive ale manifestării lui Tudor Vianu, vizibilă nu numai în elaborarea unui impunător edificiu teoretic cum este *Estetica* sa, dar în felul cum îşi organizează fie şi un simplu articol comemorativ, prezentarea unui scriitor sau

Scanned with OKEN Scanner

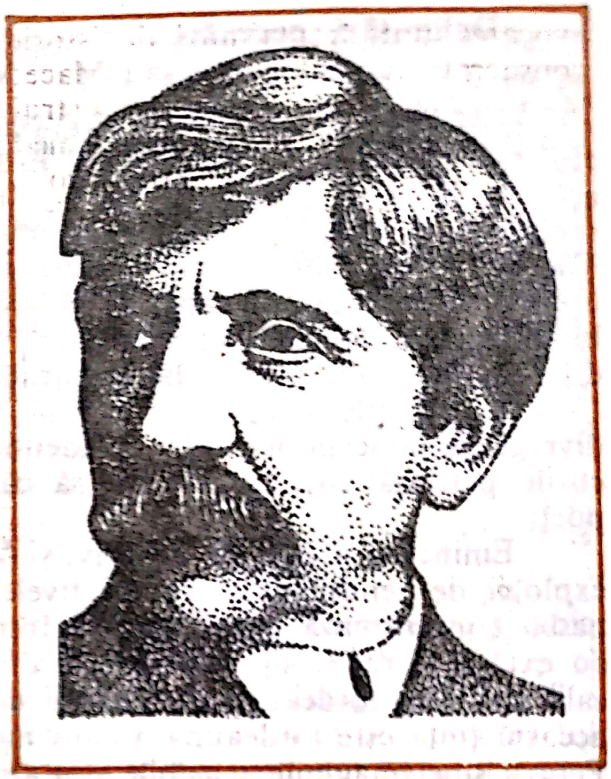
evocarea unei împrejurări de istorie literară. Studiile de tip monografic consacrate lui Odobescu sau Macedonski pun foate bine în lumină metoda criticului. Mai întîi el construieşte cadrul biografic din care deduce tipul uman al «eroului» său şi mediul formativ care l-a modelat. Obţine deci o fizionomie, un portret provizoriu pe care raportarea la operă urmează să-l confirme sau să-l respingă. Caracterizarea operei prin definirea motivelor fundamentale, a ideilor şi atitudinilor structuratoare, a stilului, impune trăsăturile unui portret interior clădit cu decizie. S-ar spune că e un mod cam profesoral şi prea tehnic, dar importantă nu este schema, ci materia care se zideşte în jurul ei. Aceste studii şi abordări sistematice venite din partea unui erudit, aceste laborioase cercetări şi exegeze stilistice sînt tot ce poate fi mai depărtat de formula îngheţată şi sterilizatoare a pedantismului doctoral. «O erudiţie ce nu înăbuşe, spunea Lovinescu, într-un stil de o demnitate de expresie abstractă, ce-i dau un accent de gravitate şi de plenitudine remarcabile». Vom adăuga acestei juste caracterizări lovinesciene (din volumul *T. Maiorescu şi posteritatea sa critică)* impresia noastră că scrisul lui Vianu impune, discret dar oricînd perceptibil, un acaparant sentiment al vieţii, o pulsaţie liniştită dar fermă, chemînd participarea spiritului, angajîndu-ne interior. Aparenţa e a impasibilităţii, a detaşării ceremonioase, dar în fapt simţim căldura, pasiunea adresării, simpatia ca mod de trăire intelectuală". (Dimisianu, *V.a.,* p. 15—16).

O istorie a literaturii

„Este adevărat că remarcabilul gînditor şi învăţat n-a lăsat o mare lucrare de sinteză — o istorie a literaturii române. Dar numai formal putem spune că n-a lăsat-o. În fond, el cuprinde în diferite scrieri toate aspectele de seamă ale patrimoniului nostru literar. Unele din aceste scrieri desprind chiar filoane din domeniul literaturii tot în sensul unei desfăşurării istorice integrale. Aşa este, sub raportul structurii şi valorii estetice, *Arta prozatorior români,* sau, sub acela al istoriei ideilor la scriitorii noştri, *Hegel în cultura românească.* Pe lîngă aceste filoane longitudinale, el a supus interesului său ştiinţific şi întregi sectoare transversale, cum ar fi acela cuprins în compacta cercetare asupra *Junimii.* În sfîrşit, dacă adăugăm la cele menţionate numeroasele sale studii, monografii şi sinteze aplicate asupra atîtor figuri şi aspecte literare, vedem că lipsesc numai puţine articulaţii şi fire de joncţiune care să închege într-un întreg unitar una din cele mai monumentale istorii a literaturii române, de la cronicari şi pînă la contemporanii noştri". (Papu, *D.c.n.,* p. 42).

Scanned with OKEN Scanner

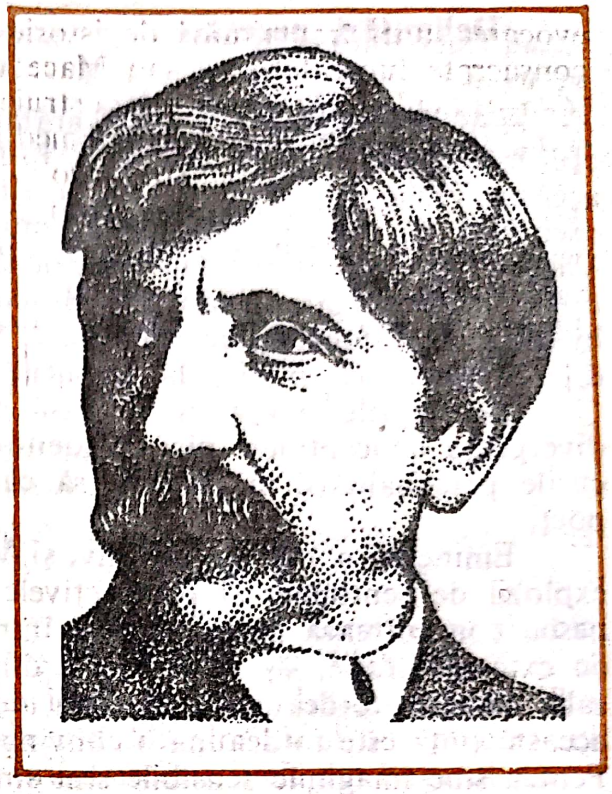
Alexandru Vlahuță



S-a născut în Pleșești (azi Alexandru Vlahuță), județul Vaslui, la 5 septembrie 1858 și a murit în București, la 19 noiembrie 1919. Fiul unui mic proprietar, Neculai Vlahuță și al Ecaterinei. Școala la Bîrlad și București, bacalaureatul în 1878. Studii juridice, neterminate. Profesor la Tîrgoviște și București, revizor școlar pentru județele Prahova și Buzău, funcționar, referendar la Casa Școalelor. Călătorește la Constantinopole, Paris, în Italia și Norvegia. Poet, prozator și gazetar. Debutează cu un articol în ziarul „Dîmbovița" (1879), în anul următor cu poezii în „Lyra română". Primul volum, *Nuvele* (1886). Întemeiază, împreună cu Alecu Urechia, revista „Viața" (1883—1896) iar cu George Coșbuc „Sămănătorul" (1901—1905) precum și alte publicații. Colaborează la aproape toate revistele și ziarele timpului. Volumele *Poezii* (1887), *Din goana vieții* (1892), *Icoane șterse* (1895), activitatea publicistică, romanul *Dan* (1894) — printre primele de factură psihologică din literatura română, conferințele ținute la Ateneu *(Curentul Eminescu și o poezie nouă, Onestitatea în artă)* și poezia citită în public *(Unde ni sînt visătorii?...)* îl impun ca scriitor. Dominate de lirism sînt *România pitorească* (1901), jurnal de călătorie, și monografia *Pictorul N.I. Grigorescu* (1910). Simpatia pentru cei oropsiți, în special pentru țărănime (schițele *Socoteala, La arie),* critica la adresa monarhiei (pamfletul *Auri sacra fames, Zece mai de la fereastra mea,* poezia incendiară *1907)* ori nostalgia duioasă a copilăriei *(Note, Mogîldea)* sînt cîteva caracteristici ale creației sale literare. În general cu o bună intuiție a cuvîntului, epigon eminescian în poezie, prozator cu înclinații didactice, este un reprezentant al realismului pitoresc.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandru Vlahuţă



S-a născut în Pleşeşti (azi Alexandru Vlahuţă), judeţul Vaslui, la 5 septembrie 1858 şi a murit în Bucureşti, la 19 noiembrie 1919. Fiul unui mic proprietar, Neculai Vlahuţă şi al Ecaterinei. Şcoala la Bîrlad şi Bucureşti, bacalaureatul în 1878. Studii juridice, neterminate. Profesor la Tîrgovişte şi Bucureşti, revizor şcolar pentru judeţele Prahova şi Buzău, funcţionar, referendar la Casa Şcoalelor. Călătoreşte la Constantinopole, Paris, în Italia şi Norvegia. Poet, prozator şi gazetar. Debutează cu un articol în ziarul „Dîmboviţa" (1879), în anul următor cu poezii în „Lyra română". Primul volum, *Nuvele* (1886). Întemeiază, împreună cu Alecu Urechia, revista „Vieaţa" (1883—1896) iar cu George Coşbuc „Sămănătorul" (1901—1905) precum şi alte publicaţii. Colaborează la aproape toate revistele şi ziarele timpului. Volumele *Poezii* (1887), *Din goana vieţii* (1892), *Icoane şterse* (1895), activitatea publicistică, romanul *Dan* (1894) — printre primele de factură psihologică din literatura română, conferinţele ţinute la Ateneu *(Curentul Eminescu şi o poezie nouă, Onestitatea în artă)* şi poezia citită în public *(Unde ni sînt visătorii?...)* îl impun ca scriitor. Dominate de lirism sînt *România pitorească* (1901), jurnal de călătorie, şi monografia *Pictorul N.I. Grigorescu* (1910). Simpatia pentru cei oropsiţi, în special pentru ţărănime (schiţele *Socoteala, La arie),* critica la adresa monarhiei (pamfletul *Auri sacra fames, Zece mai de la fereastra mea,* poezia incendiară *1907)* ori nostalgia duioasă a copilăriei *(Note, Mogîldea)* sînt cîteva caracteristici ale creaţiei sale literare. În general cu o bună intuiţie a cuvîntului, epigon eminescian în poezie, prozator cu înclinaţii didactice, este un reprezentant al realismului pitoresc.

Scanned with OKEN Scanner

Delimitări necesare

„Al. Vlahuţă este unanim arătat ca un urmaş al lui Eminescu. Lucrul este numai în parte adevărat. El însuşi a căutat să rectifice opiniunea aceasta, veche de treizeci de ani, insistînd asupra atitudinii menite să-l deosebească de maestrul său. Nihilismului sufletesc al muzicii eminesciene, Vlahuţă i-a opus optimismul creator şi lupta socială. Erau, aci, simple deosebiri de concepţie, incapabile să scindeze o continuitate poetică. Astfel, în ciuda unei concepţiuni suprapuse, teme, armonii şi un vocabular înrudite motivau, cu privire la versurile lui Vlahuţă, o părere stăruitoare.

Deosebirile şi apropierile însă nu se pot întemeia suficient nici pe divergenţa concepţiilor, nici pe identitatea unui material plastic. În adîncurile personalităţii lor trebuie să căutăm limitele ce separă pe cei doi poeţi.

Eminescu a fost un intuitiv, şi Vlahuţă un intelectual. Şi puternicele explozii de sentiment şi perspectivele de infinit care în poezia lui Eminescu concentrează fiinţa noastră într-o clipă de atenţie supremă, vecină cu extazele graţiei — sînt absente din versurile lui Vlahuţă. În cadenţele sale urmărim totdeauna jocul unei idei. Vlahuţă are totdeauna o ţintă, şi această ţintă este totdeauna o convingere pe care vrea să ne-o împrumute. Pentru sine imaginile sensibile sînt simple pretexte. Ele nu-şi ajung cu înţelesul lor propriu, direct şi intuitiv. El nu luminează adîncurile creaţiei cu strălucirea imaginilor. El nici nu caută înspre adînc. Plecînd de la o imagine ocazională Vlahuţă toarce în plan un fir a cărui desfăşurare logică o putem urmări cu ochii minţii. E firul unei cugetări". (Vianu, *O.*, II, p. 684—685).

Didacticism structural

„Lucid şi cu bun-simţ practic, psiholog, dramaturg şi moralist, Vlahuţă şi-ar fi canalizat, poate, talentul în poezia didactică, dacă discreditul universal al geniului nu l-ar fi împiedicat de la o atitudine firească, făcîndu-l să se strecoare numai printre fabulă, satiră şi epigramă, în atingeri ocazionale. Oricît a căutat să-l ascundă, didacticismul ţîşneşte totuşi pretutindeni, pînă şi în poezia erotică şi, rozînd obstacolul, îşi cere dreptul la viaţă, prin demonstraţie şi definiţie. Izvorînd din raţiunea practică, talentul lui Vlahuţă rămîne discursiv şi instructiv. Ce e, de pildă «cuvîntul»?

«Ca-n basme-i a cuvîntului putere,/ El lumii aievea-şi face din păreri/ Şi chip etern din umbra care piere/ Şi iarăşi azi din ziua cea de ieri».

Şi ce mai e «cuvîntul»?

«El poate morţii din mormînt să-i cheme» etc.

Şi ce mai e cuvîntul?

«Aprinde-n inimi ură sau iubire/ De moarte, de viaţă-i dătător/ Şi neamuri poate-mpinge la pieire/ Cum poate-aduce mîntuirea lor.»

Începînd astfel, prin analizarea conţinutului noţional, pentru a sfîrşi prin finalitatea poveţii:

Scanned with OKEN Scanner

«Voi, cărora vi s-a dat solie sfîntă/ De preoți ai acestor mari puteri etc.*// Nu duceți minunatul dar/ Ofrandă mîinilor nelegiuite,/ Ci, ca pe sfînta masă din altar/ A-mpărtășirii taine preacurată,/ Așa cuvîntul să ni-l pregătiți,/ Ca mii de inimi la un fel să bată/ Și miilor de veacuri să vorbiți.* (...)»

Oricîte inciziuni am face în opera poetică a lui Vlahuță, vom da, așadar, peste filonul ascuns al intenției didactice, fie în *Vechilor ateneiști* sau în *Liniște*, în *Unde ni-s visătorii?* sau în *Slăvit e versul*, dar nicăieri nu-l vom găsi mai sincer și mai realizat decît în paginile sale de proză". (Lovinescu, *S.*, I, p. 295—297).

Teză și subiectivism

„Din aceeași generație cu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu și abia cu vreo zece ani mai bătrîn decît Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță este și el unul din reprezentanții noului realism liric și artistic. Imaginația lui Vlahuță nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi și nici puterea lui de a crea caractere omenești și de a învia situații, încît din bogatul material nuvelistic răspîndit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reține o atmosferă, o atitudine, dar nici o figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, așa cum putem vorbi despre atîția întîlniți în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești. Îi lipsește lui Al. Vlahuță, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-și individualiza figurile și pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei și natură militantă (...) în proza lui Vlahuță tipicul striveşte individualul, schemele generale înnăbușesc pîlpîirea vieții unice, și în aceste scheme și tipuri se concentrează resentimentele scriitorului, revoltele și dorințele lui de mai bine. (...) Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebește pe Vlahuță este, după propria lui mărturisire «sîmburele abstract al convenției». Scriitorul nu pare a porni de la intuiția individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepții generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viților și păcatelor care ne stăpînesc, clădind în urmă o lume întreagă făcută dintr-o orășenime lipsită de scrupule, rea și vulgară, dominînd o bună pătură țărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefigurația unora din creațiile lui Brătescu-Voinești, văzut însă tot în latura problemelor sale și prin prisma concepțiilor sociale ale autorului". (Vianu, *A.p.r.*, I, p. 261—263).

Un învins apriori

„I-a lipsit lui Vlahuță vederea clară și dezinteresată a creatorului ce se transformă în vehicul de expresie a fizionomiei morale a contemporani-

Scanned with OKEN Scanner

lor. *Dan* e gîfîietoarea melodramă a scriitorului neînţeles de societate şi iubită; e demonstraţia, cu artificii de meşteşug, a unei teme scumpe scriitorului: conflictul interminabil între poet şi colectivitate. Exortaţia naivă şi satira, aproape suspectă prin personalism, îşi dau întîlnire pe fiecare pagină; şcoala, familia, societatea, viaţa politică şi literatura, intimitatea vieţii casnice, tot ce e organizaţie plurală e caricaturizat cu accente de monotonă predică. Personagiile sunt înjghebări de carton, înseilări de alternative accente retorice, de simpatie sau antipatie, sumar schiţate, într-o aburită atmosferă de socialism dulceag şi anecdotic, de individualism pueril şi pasiv pînă la vegetare. Fiecare din ele e un *porte-parole* al unei idei pragmatice, structurată cu insistentă insinuare. Situaţii false şi nemotivate lăuntric, dozare meşteşugită, dar inestetică, de scene care ţintesc un efect imediat, clişee stilistice şi reminiscenţa procedeelor de foileton, teoretizare directă, în varii domenii de activitate practică, naivităţi şi dulcegării, lirism de esenţă mediocră transpus în roman, într-o sufocantă atmosferă de ratare şi inadaptabilitate deprimantă — iată la ce se reduce romanul lui Vlahuţă.

Dan, eroul, e un învins *apriori:* e un spectacol întristător, dar nu e o creaţie; psihologia lui e o succesiune de stări lirice: peisagii interioare rarefiate, simulînd o vibraţie epică, literatură enervantă de revoltări fără vigoare, fals idealizaţi, într-o inabilă pledoarie pentru sine.

Psihologia dorinţii, iubirea pasională şi mistuitoare, abstract şi general tratată, îşi trage izvorul din poezia savant construită, dramatizată şi retorică a poetului". (Constantinescu, *S,* V, p. 216—217).

Scanned with OKEN Scanner

Începuturile scrisului în limba română

Făcînd parte din grupul ţărilor aflate sub influenţa ortodoxiei răsăritene, Moldova şi Ţara Românească adoptă ca limbi oficiale, de cult şi cultură, slavona şi (în mai mică măsură) greaca. Transilvania promovează, în plus faţă de aceste limbi, latina prin intermediul catolicismului. Necesităţi de ordin practic explică pătrunderea limbii române în corespondenţa particulară pe cînd influenţa reformei motivează acelaşi proces petrecut la nivelul textelor religioase (în deceniile trei, patru şi cinci, ale secolului XVI, pentru traducerile din nordul Transilvaniei şi Maramureş) precum şi difuzarea prin tipar a lucrărilor de cult în limba română (opera Diaconului Coresi). Mişcare religioasă, Reforma promova emanciparea naţională şi a claselor populare (ţărănimea, burghezia în curs de formare) prin pătrunderea limbii naţionale în biserică şi înlocuirea astfel a limbilor oficiale de cult (latina şi respectiv, pentru Orientul ortodox prins de influenţa acestei mişcări, slavona şi greaca).

Scrisoarea lui Neacşu, originar din Cîmpulung-Muscel şi de profesie negustor, adresată unui „jude" (magistrat) braşovean, act de o construcţie limpede şi vehiculînd un lexic ce nu ridică nici astăzi dificultăţi la lectură, este considerată primul text românesc păstrat şi aparţine unei perioade intermediare, de trecere înspre substituirea slavonei prin română, fapt deductibil din persistenţa unor formulări (introductive şi finale) slavone. Scrisoarea este din 1521.

Coresi introduce tiparul în limba română prin *Întrebare creştinească,* Braşov, 1559 urmată de *Tetraevangheliarul românesc* (1561), şi, printre altele, *Psaltirea românească* (1570), *Liturghierul românesc* (1570) o *Psaltire slavo-română* (1577), *Carte ce se cheamă evanghelie cu învăţătură* (1581). Foloseşte traduceri făcute ad-hoc ori preexistente *(Psaltirea Şcheiană,* din

Scanned with OKEN Scanner

grupul textelor rotacizante apărute în nordul Transilvaniei şi Maramureş) realizînd în editarea lor o tentativă de uniformizare a expresiei în direcţia specificului lingvistic din regiunea Tîrgovişteі şi a Braşovului. Epilogurile ce însoţesc aceste tipărituri atestă voinţa de a face cultură naţională în spiritul Reformei (mai puţin modificările de cult pe care aceasta le aduce).

Pentru **Simion Ştefan,** mitropolit în Transilvania, datele biografice sînt puţine iar numele său se leagă de susţinerea traducerii şi tipăririi (1648) *Noului Testament de la Bălgrad* (Alba Iulia), după originale în limba greacă, slavonă şi latină. În *Predoslavie către măria sa craiul Ardealului* sub semnătura lui Simion Ştefan apar cîteva noţiuni de lingvistică împrumutate probabil din sfera filologiei umanismului: unificarea graiurilor pentru textele tipărite, introducerea neologismelor acolo unde sînt necesare dată fiind absenţa cuvîntului corespunzător unei realităţi oarecare, opţiunea în expresie pentru cuvinte cu o circulaţie cît mai largă (valoarea lor la acest capitol este comparată cu valoarea banilor, generată de extensia circulaţiei lor).

Mitropolitul Varlaam, născut în ultimii ani ai secolului XVI, decedat în 1657 la mănăstrirea Secu, judeţul Neamţ, numindu-se ca mirean Vasile Moţoc (provine dintr-o familie răzăşească) tipăreşte (1643) în tipografia instalată de el la Iaşi (fusese dăruită de ţarul Rusiei) o *Carte românească*

Scanned with OKEN Scanner

de învățătură, dumenecele preste an și la praznice împărătești și la svînți mari (Cazania) care cuprinde predici și legende hagiografice și al cărei merit principal constă în limpiditatea frazării, știința desprinderii efectului poetic, ceea ce, dat fiind marea circulație a operei, a determinat în timp o educare a vorbitorilor înspre corpul de canoane al limbii române literare. *Răspuns împotriva catihismului calvinesc* (1645) desemnează în autorul său un polemist de forță, ridicat întru apărarea dogmaticii ortodoxe periclitată de influența Reformei.

O limbă evoluată (Neacșu din Cîmpulung)

„La baza primelor eforturi de elaborare a limbii române literare a stat limba vie de la sfîrșitul secolului al XV-lea și din primul pătrar al secolului al XVI-lea. În anul 1521, cînd Neagoe Basarab încheie *Învățăturile către Teodosie,* ridicînd pe cele mai înalte culmi literatura română în limba slavonă, la Cîmpulung, întîia capitală a Țării Românești, NEACȘU «ot Dlăgopole» intra în nemurire semnînd primul document în limba română ajuns pînă la noi. (...)

Exceptînd formele stereotipe imprumutate din epistolografia slavonă, avem (...) o etapă a evoluției limbii române în care diferențele față de limba literară actuală sînt neesențiale. Limba secolului Al XVI-lea este — după concluzia autorizată a lui Al. Rosetti — «o limbă foarte apropiată de limba vorbită în zilele noastre»[1]. (...)

Așadar, de o «română veche», în accepția pe care termenul o are pentru filologul rus, bulgar, sîrb ori francez, nu poate fi vorba. În vreme ce monumentele scrise în vechea rusă, bulgară sau franceză se citesc astăzi de nespecialiști în traduceri moderne, nici un român cult nu întîmpină dificultăți spre a parcurge textele românești din secolul al XVI-lea. Ca și italiana, româna a parcurs etapele intermediare de la romană la română comună și de la acesta la româna etapei moderne (echivalentă cu rusa și bulgara «nouă») în afara mărturiilor scrise, iar prelungirea artificială pe cale culturală a unor etape depășite în evoluția limbii este un fenomen recunoscut culturii românești. Româna scrisă fixează o etapă în care evoluția limbii putea fi luată ca bază pentru crearea limbii literare moderne, așa cum s-a întîmplat cu italiana. Dacă pe vremea lui Ștefan cel Mare sau Neagoe împrejurările istorice — atît de vitrege la noi — ar fi permis apariția unui Dante sau a unui Luther, întemeierea limbii literare pe limba vorbită de popor și totodată ridicarea ei pe culmile expresivității estetice s-ar fi petrecut așa cum s-a întîmplat în Italia sau Germania, în cursul unei singure generații, întrucît evoluția României pe teren popular nu era cu nimic în urma acestor limbi". (Ivașcu, *I.l.r.,* p. 93—94).

1. Al. Rosetti, *Istoria limbii române,* București, 1968, p. 584.

Scanned with OKEN Scanner

La începuturi (Diaconul Coresi)

„Aceste cărți sunt în bună parte tipăriri a unor texte religioase române care începuseră să circule în urma propagandei husite, luterane și calvine în partea de sus și jos a Ardealului. Pentru a putea capta pe preoții români, propagandiștii căutau a le folosi limba națională. (...) Judele Brașovului Hanăș Beagner (Hans Benkner) aduse la Brașov cu intenții propagandistice, dar și comerciale, pe diaconul «Coresi ot Trăgoviște» spre a tipări cărți române și slavone. Ajutat de un Tudor diacul, acesta începu la 3 Mai 1560 tipărirea unui *Tetraevanghel* românesc, după ce în 1559 scosese un *Catechism.* Urmează, în aceeași limbă un *Apostol (Praxiu)* în 1563, un *Molitvenic* (laolaltă și după un *Tîlc al Evangheliilor* sau Cazanie) în 1564, două *Psaltiri* (1570—1577), din care ultima slavo-română, etc. Coresi este după toate semnele un simplu tipograf care se slujește de tălmăciri mi vechi. Toate acestea sunt de un mare interes cultural și lingvistic, dar de o valoare estetică nulă". (Călinescu, *I.l.r.,* p. 11—12).

„Specialiștii au schițat ipoteza că tipăriturile coresiene ar reprezenta fonetisme și particularități morfologice mai vechi, ale secolului al XV-lea, care n-au putut fi eliminate. Limba bisericească națională se constituie dintr-un vocabular sărac, împietrit în tiparele sloveniei, cu care au avut să se lupte întîi cărturari anonimi dinainte de Coresi, ispitiți de duhul vremii să încerce tălmăcirea cuvîntului evanghelic. Cum are să izbutească deplin o astfel de experiență, în lipsa completă a unei școli în limba națională și a deprinderii de folosință a acesteia în instituțiile publice, cum erau biserica și cancelaria domnească? La chemarea judelui brașovean, pentru împlinirea unei asemenea lucrări, ar fi trebuit să răspundă nu un tipograf isteț, cum s-a dovedit Coresi, ci un sobor de învățați, care să se alcătuiască anume pentru tălmăcirea cărților sfinte și să se bucure de răgaz deplin. Coresi a executat lucrări de urgență, prescriind și tălmăcind pe muntenie textele de jargon slavo-ardeleano-maghiar, mult mai întunecoase, desigur, decît cele încredințate tiparului. (...) În douăzeci și doi de ani, tipărește nouă cărți românești, o *Psaltire* și un *Evangheliar* slavo-române și douăsprezece cărți slavone, dintre care un *Sbornic,* la Sebeșul săsesc, în 1580. Bilanțul: reforma falimentează în Transilvania, fără să fi putut descăleca peste munți, tradiția bisericească slavonă triumfă, iar primele texte bisericești române rodesc în veacul următor, punînd totodată temeliile limbii literare române". (Cioculescu, *V.c.,* p. 18—19).

Conștiința lingvistică (Simion Ștefan)

„Contemporan cu Varlaam și cu Udriște Năsturel este în Transilvania Simion Ștefan, intrat în istoria literaturii prin cea dintîi traducere integrală a *Noului Testament. (...)*

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, traducerea *Noului Testament* o începuse, din îndemnul şi cu cheltuiala lui Rákoczi, ieromonahul muntean Silvestru, care însă muri înainte de a termina lucrul. Simion Ştefan a cercetat tălmăcirea lui Silvestru şi, găsind-o cu multe lipsuri şi greşeli «pentru neînţelesul limbiei şi cărţii greceşti», s-a apucat s-o «posleduiască» (revadă) cîtă exista şi s-o ducă pînă la capăt. El susţine că a avut în faţă toate izvoarele, ţinîndu-se în special de cel grecesc. (...)

Probă că s-a ţinut de izvodul grecesc sînt unele cuvinte fără corespondent, în vremea lui Simion Ştefan, în limba română, ca *sinagogă, publican* (cetăţean), *gangrenă* sau nume de pietre scumpe, de arbori, de veşminte, pe care neputîndu-le traduce, le-a menţinut ca în original. Este întîia soluţie în problema neologismelor.

A doua problemă care l-a preocupat pe Simion Ştefan a fost aceea de a traduce într-o limbă pe cît posibil fără regionalisme, înţeleasă «de toată seminţia românească», cum se exprimase Varlaam:

«Aciasta încă vă rugăm să luaţi aminte că rumânii nu grăesc în toate ţările într-un chip, încă neci într-o ţară toţi într-un chip; pentru aceia cu nevoie poate să scrie cineva să înţeleagă toţi, grăind un lucru unii într-un chip, alţii într-alt chip; au veşmînt, au vase, au altele multe nu le numesc într-un chip. Bine ştim că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sînt buni carii îmblă în toate ţările, aşia şi cuvintele acele sînt bune carele le înţeleg toţi. Noi drept aceia ne-am silit, de încît am putut, să izvodim aşia cum să înţeleagă toţi, iară că nu vor înţeleage toţi nu-i de vina noastră, ce-i de vina celuia ce-au răsfirat rumânii printr-alte ţări, de s-au amestecat cuvintele cu alte limbi de nu grăesc toţi într-un chip».

Cerinţa unei limbi unitare pentru românii din toate provinciile este o idee înaintată a lui Simion Ştefan.

Cu mult înainte ca limba română să fie codificată printr-o gramatică, el vedea necesitatea normei lingvistice supradialectale.

În ceea ce priveşte comparaţia cuvintelor bune cu banii care umblă peste tot, ea a sugerat lui Hasdeu faimoasa sa teorie pentru demonstrare a latinităţii limbii române despre circulaţia cuvintelor *(Limba în circulaţiune).*

Simion Ştefan a folosit traducerea anterioară a *Evangheliarului lui Coresi,* dar a îmbunătăţit-o." *(Piru, I.l.r.,* p. 87—88).

Către româna literară (Varlaam)

„Se susţine în general că limba *Cazaniei* lui Varlaam este limba populară, pe care el a deprins-o din copilărie în munţii Putnei şi mai tîrziu, ca monah, în preajma mănăstirii Secu. Într-adevăr, scrisul lui Varlaam,

deşi au trecut peste el trei veacuri, se citeşte şi azi cu uşurinţă şi cu plăcere chiar. Fiindcă limba lui se înfăţişează curăţită de acele numeroase expresiuni şi cuvinte slave rebarbative, care încă încîlceau urzeala limbii române din vechile texte religioase. În textul lui Varlaam, cuvintele şi expresiunile slave se întîlnesc rar, la distanţe mari, şi înţelese într-o vreme cînd cultul divin se săvîrşea în limba slavă, ele dau azi scrisului său un uşor caracter arhaic,[1] mai ales că ele se împerechează uneori cu elemente latine azi dispărute din circulaţia limbii, precum: *mai chiar* = mai clar, mai limpede; *desvesti* = dezbrăca; *curseră* = cu sensul de alergară; *mizei* = săraci; *nusa* = dînsa; *înmă* = mamă; *tînd... tînd* = cînd... cînd. Fraza lui bogată în comparaţii pitoreşti şi expresii plastice, se desfăşoară în tipare sintactice care nu se prea deosebesc de cele de azi. Dar credinţa că Varlaam a introdus, în scrierile sale, graiul popular din preajma mănăstirii Secu este numai în parte întemeiată, căci iată, de pildă, cum începe predica la duminica întîia a postului celui mare:

«Cumu-s iarna voscola şi vînturi reci şi vremi geroase de carile se îngreunează oamenii şi sînt supăraţi în vremea iernei, iară dacă vine primăvara, ei să iuşurează de acelea de toate şi să veselesc, căce c-au trecut iarna cu gerul şi s-au ivit primăvara cu caldul şi cu seninul — aşa, şi în vremea de demult, au fost viscole şi vînturi de scîrbe şi de dosăzi pre oameni, ca şi într-o vreme de iarnă, în care vreme împăraţii cei necredincioşi, carii strica sfintele icoane şi le lepăda din beserecă, în multe chipuri dosădia şi muncia pre creştini, pentru să nu se închie sfintelor icoane. Ce iară străluci dulce primăvară şi linişte mare într-această zi de astăzi întru carea ne-am adunat şi noi să prăzmuim şi să dăm laudă lui Dumnezeu, căci c-au pierit ereticii şi măcitelii ş-au înmulţit sfintele soboară de au întărit închinăciunea sufletelor la icoane.» (...)

După cum se vede bine din exemplul de mai sus, în afară de unele particularităţi, ca prefacerea lui *f* în *h* (hi, hirea), a lui *j* în *g* (giuminţă, gios, giudeţe, agiută), pronunţarea lui *z* ca *dz* (dzua, Dumnedzău), nu mai găsim în textul lui Varlaam celelalte caracteristici ale graiului popular moldovenesc. Limba *Cazaniei* lui este limba românească scrisă, aşa cum fusese statornicită prin tipăriturile coresiene, care circulau încă pe vremea sa în Iaşi, căci exemplarul cel mai bun din *Faptele apostolilor,* păstrat în Biblioteca Academiei Române, poartă nota şi semnătura lui Gavril Hatmanul, fratele lui Vasile Lupu. Chiar străduinţa lui Varlaam de a se dezbăra în scris de unele moldovenisme cu care era obişnuit — alături de formele cu *h* iniţial scris adesea: fireţi, firea, fiară — dovedeşte munca lui de a-şi însuşi din tipăriturile coresiene formele munteneşti, care de fapt păstrează mai bine fonetismul latin al limbii române. Dar tocmai aci stă marele lui merit, că, scriind pentru întreaga «seminţie românească», cu simţul pentru limba literară în devenire, nu a rupt unitatea spirituală a neamului şi nu s-a abătut de la tradiţia stabilită cu o jumătate de veac înaintea lui de Coresi. Astfel munca lui de traducător reprezintă în procesul de formare a limbii noastre literare un mare pas înainte, curăţînd-o de slavonisme şi apropiind-o de limba vie". (Cartojan, *I.l.r.v.*, p. 194—196).

1. Iată cîteva dintre ele: *liubov* = iubire; *camene* = piatră; *ciudese* = minuni; *despuitoriu* = poruncitor; *de aistvui* = a lucra; *izleţenie* = viclenie; *măcifelii* = chinuitori; *tirani, ocineşi* = moştenitori; *Preobrajenie* = schimbarea la faţă; *tvoreţ* = creator; *văznezenie* = înălţare; *vartă* = închisoare; *veruia* = crezul etc.

Scanned with OKEN Scanner

Umanismul

Curent în cultură, având ca notă esențială efortul pe care îl fac oamenii de litere ai secolelor al XV-lea și al XVI-lea în Europa centrală și apoi răsăriteană pentru studierea limbilor „clasice" (greaca, latina în primul rînd) și introducerea textelor semnificative ale literaturilor (în sensul cel mai larg al termenului, incluzînd toate domeniile spiritului) respective între valorile active. Opus dogmaticii teologale, umanismul promovează cercetarea științifică, utilizarea izvoarelor în studiul istoriei, critica filologică. Petrarca și Boccaccio pentru Italia, Clement Marot și Rabelais în Franța sînt dintre cei mai reprezentativi scriitori care introduc noua atitudine față de om, conformată după modelul antichității, în opera literară. Trecerea de la tipul uman medieval propus ca exemplar, ascetul, înspre o nouă accepție a ființei, ca unitate dialectică între psihic și fizic, trăindu-și disponibilitățile de manifestare în toate planurile, este resimțită aici. Montaigne (Franța), Pico della Mirandola (Italia), Thomas Morus (Anglia), Erasm din Rotterdam (Țările de Jos), Melanchton (Germania), Bonifini (Ungaria), Jan Kochanowski (Polonia) dezvoltă umanismul de tip erudit, format în atmosfera revigorării științei, filozofiei și filologiei antice. Dincolo de o elită intelectuală a timpului, universitățile, colegiile sînt propagatoare ale noilor concepții, iar evoluția și răspîndirea artei tipografice transformă descoperiri de cabinet în bunuri publice. Umanismul românesc prezintă trăsăturile generice ale curentului: folosirea limbilor clasice ca limbi de cultură (Nicolaus Olahus în Transilvania, moldovenii Miron Costin, Nicolae Milescu Spătarul, Dimitrie Cantemir), preocuparea filologică și o abordare documentară a istoriei (Grigore Ureche, Miron Costin, Dimitrie Cantemir), erudiția enciclopedică (Nicolae Milescu Spătarul, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino Stolnicul, Udriște Năsturel).

Scanned with OKEN Scanner

Principalul aport ştiinţific constă în afirmarea şi susţinerea în cunoştinţă de cauză a problemelor legate de etnogeneza poporului român, cu accent însă pe apartenenţa noastră latină şi evasiignorarea contribuţiei dacice, în crearea unui stil de cultură ce depăşeşte canoanele teologiei răsăritene. Sub aspect literar, datorăm penetraţiei umanismului cea dintîi realizare a liricii culte româneşti (traducerea *Psalmilor* de către Dosoftei), valorile estetice subiacente intenţiei istoriografice din *Letopiseţe* şi, poate (în măsura în care barocul are contingenţe cu umanismul în spaţiul sud-est european), tentaiva românească din cantemiriana *Istorie hieroglifică*.

Revoluţia culturală

„Prezenţa unor idei şi tendinţe umaniste în opera cronicarilor români constituie, alături de evocarea epică a evenimentelor şi eroilor istoriei, de farmecul limbii şi virtuţilor stilului narativ arhaic, unul din temeiurile bunei aprecieri de care s-a bucurat şi se va bucura întotdeauna literatura noastră veche.

Se ştie că umanismul este un curent filozofic care a luat naştere în secolele XIV—XV în Italia şi s-a răspîndit apoi în toată Europa, ca ideologie la început a unui cerc restrîns de intelectuali, interesaţi de eliberarea personalităţii umane din arbitrariul puterii feudale şi apăsarea spirituală a bisericii, mai apoi ca ideologie specifică pentru aspiraţiile noii clase în curs de afirmare, burghezia.

Umanismul a fost teoretizat din primul moment, pe baza studiului scrierilor antichităţii eline şi romane, ca o filozofie antropocentrică, sub lozinca scoasă din comedia lui Terenţiu *Heautontimorumenos* (Cel ce se pedepseşte singur): *Homo sum, et humani nihil a me alienum puto* (Sînt om şi nimic din ceea ce e omenesc nu-mi socotesc străin). Aşezînd omul în centrul universului, umaniştii luptau, în vederea desăvîrşirii personalităţii umane, pentru libera manifestare a forţelor creatoare, pentru scoaterea acestora din cătuşele concepţiei religioase, mistice şi ascetice şi restituirea bucuriilor lumeşti pe pămînt. Idealul omului eliberat prin cultură de prejudecăţi, capabil să trăiască autentic viaţa, experimentînd toate domeniile de activitate, idealul omului de renaştere universal, om de stat, filozof, om de ştiinţă şi în acelaşi timp artist, a devenit idealul umaniştilor, parţial înfăptuit de un Leonardo da Vinci sau Michelangelo.

Lipsit de o largă bază economică, umanismul Renaşterii secolelor al XIV-lea şi al XVI-lea n-a fost un curent social bine determinat. Erasmus de Rotterdam a satirizat cu sarcasm obscurantismul medieval, îndeosebi ignoranţa şi parazitismul clerului, dar a tratat în acelaşi mod şi poporul. Thomas Morus propunea reorganizarea societăţii pe baza muncii tuturor membrilor ei şi a repartiţiei egale a bunurilor de consum. Ulrich van Hutten se ridica împotriva principilor feudali şi a imperiului în numele nobilimii. Dealtfel mulţi umanişti aparţineau fie nobilimii, fie clerului, ori erau patronaţi de principi, încît ideologia lor are un caracter progresist limitat. În majoritatea lor umaniştii n-au aderat la Reformă.

Scanned with OKEN Scanner

Umanismul a avut totuşi un rol considerabil în lărgirea orizontului cultural european, îndeosebi în cunoaşterea, editarea şi valorificarea moştenirii literare a antichităţii. Eminenţi cunoscători ai limbilor clasice, umaniştii au descoperit, publicat şi comentat pentru prima dată operele clasicilor greci şi latini, luaţi apoi de ei înşişi ca model în scrierile lor, redactate mai ales în limba latină. Dacă întrebuinţarea unei limbi moarte a împiedicat difuzarea operei umaniştilor în mase, ea a ajutat totuşi circulaţia scrierilor în mai multe ţări, fără intermediul traducerilor, limba latină fiind limba de cultură mondială a evului mediu". (Piru, *A., p. 5—6)*

Spiritul universalist

„Printr-o serie de epifenomene, ca redescoperirea culturii antice, a valorii morale a omului antichităţii, a genurilor literare cultivate de greci şi romani, el putea fi cultivat, în anumite limite, fără să primejduiască, cel puţin aparent, ordinea stabilită. De unde posibilitatea ca «umaniştii» — termen care, iniţial, desemna pe acei ce se ocupau cu «litterae humaniores», — să găsească sprijin la acei exponenţi ai ordinei feudale, care, principi laici sau ecleziastici, unii chiar şefi de state, erau dornici să apară în postura de protectori ai «muzelor celor noi». Interesul pentru antici, admiraţia pentru arta şi literatura lor, încercarea de a le imita, colecţionarea de manuscrise cu operele autorilor greci şi romani, deferenţa pentru reprezentanţii unei noi discipline, a filologiei clasice, sînt tot atîtea elemente ale unui proces de laicizare a culturii şi gîndirii europene. În perspectivă, acest proces a însemnat o primă breşă în cultura ecleziastică, aducînd după sine sfîrşitul monopolului cultural al bisericii şi netezirea drumului spre o atitudine morală şi intelectuală nouă, din care va ieşi Reforma.

Cultivat fie de cei care aparţineau instituţional realităţii epocii feudale, fie — şi cu atît mai mult — de către cei solidari cu aspiraţiile clasei burgheze în ascensiune, umanismul are cîteva trăsături comune. Printre acestea, una din cele mai caracteristice e o nouă formă a universalismului cultural, care-i făcea pe umanişti să se simtă ca o «republică a cărturarilor», alcătuită din cetăţeni ai tuturor statelor şi popoarelor, şi le dădea posibilitatea să lucreze pentru noua cultură ce lua naştere în Europa, din orice parte a lumii s-ar fi găsit. Cei mai mulţi au două patrii: aceea în care s-au născut şi «Europa». Exodul umaniştilor dintr-o ţară în alta (Erasmus îşi petrece aproape toată viaţa sa de creator departe de patrie), corespondenţa ce o ţin între ei, relaţiile pe care le caută şi le întreţin în spiritul unei remarcabile solidarităţi de breslă sînt fenomene tipice acestui curent şi ele explică rapida lui difuziune din Italia, unde apare pentru prima oară, în întreaga Europă. Cel mai adesea, umanismul circulă odată cu umaniştii şi astfel noul tip de cultură vehiculat de ei prinde rădăcini de la o ţară la alta, în măsura în care găseşte condiţii locale prielnice". (Ivaşcu, *I.l.r.*, p. 55)

Romanizarea literaturii române

„Instrumentul lingvistic romanic prin care se exprimă poeţii şi povestitorii români, începînd cu autorii populari ai doinelor, ai cîntecelor

Scanned with OKEN Scanner

bătrîneşti şi ai basmelor şi sfîrşind cu scriitorii cei mai de seamă ai secolului al XIX-lea şi al XX-lea, nu este suficient pentru a îndreptăţi clasificarea literaturii române printre literaturile romanice. Relaţia dintre literatura română şi celelalte literaturi create de popoarele romanice este mult mai complexă şi ea trebuie precizată. Literatura franceză, italiană şi spaniolă lăsaseră în urma lor o lungă evoluţie, mai înainte ca românii să dea o literatură scrisă în limba lor. Acest din urmă fapt s-a produs abia în secolul al XVII-lea, prin scrierile cronicarilor moldoveni şi munteni. Factorii de legătură care au lucrat în interiorul literaturilor occidentale, dîndu-le prin circulaţia motivelor şi procedeelor liricii trubadureşti şi a epicii medievale franceze, un caracter atît de unitar, aceşti factori n-au lucrat pentru noi. Românii au rămas, într-o lungă epocă, în afară de mişcarea literară a României şi această împrejurare n-a putut fi fără urmări pentru evoluţia ulterioară a literaturii lor.

Abia începînd cu secolul al XVII-lea se produce integrarea treptată a literaturii române în sfera literaturilor romanice. Lucrarea aceasta începe prin temeliile ei. Cronicarii moldoveni instruiţi în şcolile mai înalte ale Poloniei, un Grigore Ureche, un Miron Costin, stabilesc contactul literar cu istoricii şi poeţii vechii Rome, în care găsesc atestări despre războaiele lui Traian şi colonizarea Daciei, dovezile romanităţii poporului român şi a limbii vorbite de el. Pentru întîia oară, în scrieri româneşti se găsesc în operele cronicarilor, mai ales în cele ale lui Miron Costin, nu numai referinţe la Quintus Curtius, la Dio Cassius, Eutropius, Florus, Ovidius, dar şi la umaniştii italieni, un Aeneas Syilvius, un Antonio Bonfini. Interesant este mai ales faptul, ivit acum pentru întîia oară, al afirmării continuităţii istorice dintre vechea Romă şi poporul mai nou al românilor, adică apariţia unei conştiinţe romanice, sprijinită nu numai pe tradiţia populară, care nu se pierde niciodată, dar şi pe cunoaşterea izvoarelor de cultură şi în formă reflectată.

«*Toate lucrurile, dacă să încep a spune din ceputul său, mai ales să înţeleg,* scrise Costin. *Şi neamul moldovenilor fiind dintru o ţară care se chiamă Italiia de Italiia şi de Împărăţia Rîmului, a cărui împărăţii scaunul, oraşul Rîmul, în dricul Italiei este, a pomeni întîi ne trage rîndul*».

Secolul al XVII-lea este dealtfel, în mod mai general, veacul receptării culturii antice în literatura română. Acum apar, pentru întîia oară, bărbaţi versaţi în literatura veche a Romei şi a Greciei, instruiţi nu numai în şcolile Poloniei, dar şi în mediul grecesc al Constantinopolului, unii din ei în colegiile latine pe care congregaţiile le stabilesc pe teritoriul nostru, alţii sorbind învăţătura clasică în universităţile Apusului, cum a fost cazul lui Constantin Cantacuzino, student la Padova. Sînt cunoscători ai limbilor clasice, traducători din ele, autori de scrieri latine, un Nicolae Milescu, un Dimitrie Cantemir, fraţii Greceanu, pentru a aminti numai pe cei mai iluştri. Curentul se intensifică în secolul următor. Cine parcurge bogata literatură română veche originală, dar în legătură cu traducerile, literatură de predoslovii, de epistole dedicatorii, de epiloguri, găseşte un mare număr de referinţe antice, istorice şi literare, care constituie dovada de netăgăduit a nivelului de cultură umanistică la care se înălţaseră toţi scriitorii români ai acelei epoci. Acelaşi curent se propagă şi în popor prin culegerea de maxime culese din multe izvoare, printre care şi cele gre-

Scanned with OKEN Scanner

ceşti şi latine, cunoscută sub numele de *Floarea darurilor*, traducere a renumitului florilegiu italian de la sfîrşitul evului mediu *Fiore di vitrù* şi aşa-zisele *Pilde filozofeşti*, traduse din greceşte.

Se poate vorbi deci de un umanism românesc al secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea, întîrziat faţă de umanismul occidental romanic, dar avînd unele din însuşirile lui: utilizarea scrierilor vechi, ca principal izvor de cultură, intensificarea conştiinţei romanice. În cercetările mai vechi de istorie literară se arăta că Grigore Ureche şi Miron Costin au descoperit, prin cunoaşterea vechilor surse, romanitatea poporului român. Este o constatare cum nu se poate mai superficială. Umanismul românesc al secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea este un curent istoric, expresia unei năzuinţe a poporului român către libertăţi naţionale şi sociale, a unei aspiraţii generale de smulgere de sub jugul împilării otomane şi feudale, o faptă a patriotismului românesc. Din acest punct de vedere umanismul românesc nu este prea deosebit de cel italian, în care, ca la Dante, la Petrarca, la Machiavelli, sentimentul patriotic este un factor constitutiv, hotărîtor. Ascultaţi pe Miron Costin dîndu-ne în a sa *Poemă polonă* în formă umanistică înflorită, dar cu un accent atît de sincer şi de atrăgător, motivele cercetării sale:

«Muză sarmată! Iartă-mă că nu pot îndestula cum se cuvine cerinţele fiilor tăi prea frumos educaţi, dragii tăi cei alintaţi pentru care, deşi i-ai hrănit la sînul tău, ai mai adus cu multă cheltuială şi doice, chemînd pe zeiţele depărtate din Helicon şi cîte cîntăreţe sînt în jurul Helespontului, precum şi Aretuzele şi Pieridele, fecioarele din părţile Siciliei şi n-aţi lipsit nici voi, Diane din Asiria. Dar pe cînd aceste zeităţi zburau deasupra cerului Moldovei spre regatul slăvit şi liber, pe mine mă îndurerau nemaiauzite scene de tiranie neroniană, prădăciuni, cruzimi de nepovestit! Dar îngăduie cel puţin să arăt în cuvinte simple de unde se trage neamul moldovenilor, să dezvălui aceasta lumii şi cîtă vreme mai sînt vii moldovenii robiţi sub cruda tiranie, îngăduie ca şi un pribeag să-şi ducă viaţa alături de fiii tăi»". (Vianu, *I.*, p. 547—549).

Iluminismul

Din punct de vedere literar, mişcarea de idei prezintă importanţă în măsura în care oferă noi teme (a libertăţii necesare eului — în *Călugăriţa* lui Diderot; a condiţiei umane văzută ca eternă peregrinare, nestatornicie, evitare a formelor fixe de existenţă — Ion Budai-Deleanu, *Ţiganiada*), noi atitudini faţă de ceea ce se consideră ca putînd fi obiect al textului literar (confesiunea totală prin *Memoriile* lui Jean-Jacques Rousseau), pregătindu-se astfel parţial concepţia romantică despre realitate şi artă, dar fără a dezvolta liniamentele unui curent literar propriu-zis. Ca şi mişcare culturală, iluminismul porneşte de la o eroare politică, şi anume încrederea în posibilitatea de a schimba structurile sociale existente (feudale) prin lămurirea organelor de decizie (monarhul şi curtea) asupra perimării unor instituţii social-politice şi economice, a necesităţii modernizării lor, ceea ce va declanşa, în ultimele decade ale secolului al XVIII-lea în Europa centrală unde se profilează ideile curentului, o amplă campanie de propagare a ideologiei iluministe, asociindu-se acestei tentative de revoluţionare politică pe cale culturală şi eforturi de comunicare în jos pe scara socială, mai ales către elemente ale tinerei burghezii în ascensiune. Cultului unei divinităţi transcendente, iluminismul îi substituie cultul raţiunii, metafizicii, scolasticii medievale un materialism mecanicist fără baze dialectice însă (Condillac) iar în domeniul teoriei sociologice şi al concepţiei despre stat, afirmarea primatului unei legalităţi valabile indiferent de clasă socială (Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau), cu accent pus pe îndatoririle reciproce ale statului şi individului („contractul social" la Jean-Jacques Rousseau). Ceva mai tardiv în ţările din estul Europei, iluminismul îşi asociază în plus şi revendicări naţionale acolo unde este cazul (Imperiul habsburgic). Ţările române cunosc două forme distincte de iluminism. Una

Scanned with OKEN Scanner

aproape sincronă cu cea apuseană și amplă în manifestări specifice curentului (Școala ardeleană), cealaltă circumstanțiată la un program educativ de tip școlar, împinsă către deceniile trei și patru ale secolului al XIX-lea (Gheorghe Lazăr și Dinicu Golescu pentru Țara Românească și Gheorghe Asachi în Moldova). Iluminismul a însemnat, peste tot unde și-a implîntat rădăcinile, primul pas efectiv către făurirea Europei moderne, raționaliste și pragmatice.

Primatul rațiunii

„Înainte de toate, încrederea în rațiunea umană, [este] cea care constituie prin excelență, *lumina* acestui secol. Rațiunea este «lumina naturală», opusă unei «lumini supranaturale», a Revelației de ordin religios. Încrederea în luminile rațiunii implică o voință subsecventă de a înlătura tot ce poate întuneca, vicia aceste lumini. Or, opusă rațiunii nu este numai acea lumină suprarațională, suprafirească a Revelației ci, mai curînd, ignoranța, proasta utilizare a «facultăților» cognitive. În voința lor de a înlătura ignoranța, iluminiștii au încercat să elibereze spiritul uman de diversele piedici în calea unei bune desfășurări a procesului de cunoaștere rațională. De aici preocupările lor logice. De aici lupta împotriva superstițiilor, a prejudecăților, a oricărui obscurantism. O lucrare de știință popularizată, precum aceea a lui Gheorghe Șincai, *Învățătura firească spre surparea superstiției norodului,* se înscrie perfect în cadrul vederilor iluministe. Căci raționalismul filosofilor din secolul al XVIII-lea se vrea militant, pedagogic în sensul cel mai înalt, «luminător».

Lupta rațiunii împotriva obscurității înseamnă o încercare a omului de a elimina misterul. Gînditorii din secolul luminilor sînt, în genere, adversarii oricărui misticism. Adversitatea lor împotriva Bisericii se conjugă cu pledoaria lor pentru rațiune și împotriva misterului. Dar nu numai mistica (prin recunoașterea incognoscibilului ca și prin acceptarea unei «lumini supranaturale» a harului) este repudiată de ei, ci și teologicul în genere. Dogmatica se întemeiază pe anumite principii de autoritate. Dogma are ca fundament Revelația (Scriptura și Tradiția). Or, iluminismul refuză nu numai orice «lumină supranaturală» a Revelației, ci și orice principiu de autoritate. Cunoașterea nu se poate funda pe acceptarea unor principii sau valori pentru motivul că alții le-au acceptat la rîndul lor (tradiție). Spiritul uman pretinde rațiunile, probele tuturor aserțiunilor. Cugetătorii iluminiști vor căuta o justificare și o explicație rațională a tuturor celor ce sînt. Ei vor căuta, în același sens, să confere instituțiilor sociale o justificare rațională. Dar nu întotdeauna instituțiile (convenții, norme, contracte etc.) posedă o suficientă raționalitate justificatoare. În cazul în care ele se opun rațiunii, în cazul în care ele nu sînt conform «naturii», ele trebuie dărîmate. Astfel, apologia rațiunii devine, pe planul praxis-ului, o ideologie a revoluției.

«Luminile» secolului al XVIII-lea sînt, deci, cele ale rațiunii triumfătoare; dar și cele ale unei voințe de desăvîrșire umană. Iluminiștii vor să

Scanned with OKEN Scanner

facă omul mai bun şi mai fericit, instruindu-l. Prin îndepărtarea ignoranţei se ajunge, după ei, la înlăturarea viciilor şi, deci, la o rîvnită fericire.

Încrederea în virtuţiile raţiunii ca şi dorinţa de a îndepărta ignoranţa sînt în strînsă legătură cu respectul iluminist pentru ştiinţă. De fapt, există o relaţie directă între dezvoltarea ştiinţelor în secolul al XVIII-lea, şi îndeosebi a matematicii şi a fizicii, dar şi a ştiinţelor naturale, şi încrederea iluministă în raţiune. Filosofia iluministă tinde să se fundamenteze, asemenea ştiinţei, pe experienţă. Sursa tuturor cunoştinţelor trebuie să fie experienţa luminată de raţiune. Conceptele nu sînt o creaţie pură a raţiunii, iar idei înnăscute nu există. Nici un apriorism în doctrina iluministă. Sufletul este, în mod originar, o *tabula rasa.* Primordială în dezvoltarea spiritului uman este experienţa. Orice idee, orice principiu derivă dintr-o experienţă prealabilă. După cum ştiinţele utilizează experienţa, după cum ştiinţele extind aplicarea unei metode pozitive la toate domeniile cercetate, tot astfel filosofia urmează să găsească o posibilitate de a aplica experienţa şi va extinde metoda pozitivă a ştiinţei la toate domeniile realului.

Gîndirea folosofică iluministă utilizează cu precădere metoda de cercetare inductivă. Principiile nu sînt prestabilite. Cunoaşterea porneşte de la fenomene şi urcă spre stabilirea legilor lor. Pe cînd filosofii din secolul al XVII-lea folosiseră deducţia, pornind de la anumite legi, principii generale pe care le aplicau fenomenelor, ori din care deduceau anumite adevăruri particulare, gînditorii secolului al XVIII-lea renunţă la deducţie. Tot astfel, filosofii secolului al XVII-lea fuseseră constructori de sisteme sau năzuiseră, cel puţin, spre elaborarea unor vaste edificii sistematice. În secolul următor, sistemele sînt privite cu suspiciune. Construcţia sistematică e considerată de iluminişti drept o întreprindere falacioasă. Căci, pentru ei, numai printr-o eludare a experienţei se poate ajunge la întocmirea unui sistem. Experienţa nu este niciodată exhaustivă. Nu cunoaştem în aşa măsură toate elementele unui întreg, toate raporturile întregului, încît să putem construi un sistem al său". (Balotă, *U.,.1 p. 86—88).*

Egalitarism cosmopolit

„Spre deosebire de alte curente mari din cultura omenirii, «Luminile» nu se adresează unor oameni instruiţi, ci unor oameni înzestraţi cu raţiunea ce duce la instruire. «Luminile» însemnează ele însele un proces de instruire şi puterea lor de activare era cu atît mai mare, cu cît instrumentul cu care operau în primul rînd, raţiunea omenească, era identic lui însuşi în toate timpurile şi în toate împrejurările. Şi tot atît de identică era, după părerea lor, şi viaţa efectivă, generozitatea sufletelor, pe care «Luminile» înţelegeau să se întemeieze în al doilea rînd. Faptul acesta ne face să înţelegem priza puternică pe care ele o au asupra sufletelor oamenilor şi ne ajută să ne explicăm, în acelaşi timp, cum o mişcare filosofică ajunge în cele din urmă să se convertească în mişcare socială. Această transfigurare a fost uşurată într-o măsură foarte mare de calitatea ideilor «Luminilor». Presupunînd o viaţă afectivă şi o raţiune identice lor în

Scanned with OKEN Scanner

toate condiţiunile istorice în care s-au manifestat, filosofii «Luminilor» ajungeau la stabilirea unui adevăr care pentru ei avea valoarea unei dogme: fundamentul vieţii sufleteşti este identic la toţi indivizii, la toate popoarele. Prima concluzie a acestei concepţii era netemeinicia ideii de rasă: înainte de a aparţine unui popor, unei naţiuni, unei rase, individul aparţine omenirii întregi: el este cetăţean al lumii, este cosmopolit. Şi cosmopolitismul este unul dintre caracterele mişcării de iluminare. În strînsă legătură cu el este al doilea caracter, care se întemeiază pe concepţia că oamenii sînt egali între ei şi că sprijinul semenului nostru este o datorie umană." (Popovici, *C.*, p. 11—12).

Alternative

„Cele mai multe istorii ale literaturilor naţionale apreciază veacul al XVIII-lea, aşa cum e şi firesc, prin trăsăturile sale dominante, numindu-l *Siècle des lumières, Aufklärungszeit, Age of Enlightenment, l'Età dell'illuminismo.*

Integrată într-un complex proces istoric, epoca luminilor continuă anumite tradiţii clasice privitoare la caracterul normativ al esteticii, reeditînd pe anumite planuri ale creaţiei, cum este tragedia, o bogată literatură epigonică. Dar în acelaşi timp, în peisajul literar din secolul al XVIII-lea se impun concepte noi, specifice gîndirii iluministe, care la rîndul lor se interferează cu principiile literare şi estetice ce anunţă romantismul.

De aceea aprecierea filozofiei şi a literaturii din secolul luminilor ca un fenomen unitar ar fi o eroare fundamentală ce ar schematiza şi denatura în cele din urmă imaginea atît de complexă a culturii din această epocă.

Dacă în veacul anterior clasicismul a coexistat cu barocul, la fel şi în secolul al XVIII-lea unele principii definitorii pentru iluminism, ca încrederea în progres, elogiul raţiunii şi al ştiinţei, posibilitatea ameliorării şi a emancipării omului prin cultură, se sincronizează pe parcursul epocii cu neîncrederea în caracterul originar bun al omului, apologia sentimentului şi scepticismul faţă de puterea raţiunii de a detecta misterele realităţii subiective şi obiective.

Aşa cum filozofia din secolul luminilor înregistrează aspectele cele mai contradictorii, de la empirismul şi materialismul mecanicist pînă la idealismul subiectiv, teologia naturală şi filozofia credinţei, la fel fenomenul literar însumează manifestările cele mai variate. De la tragedia clasicizantă epigonică, cultivată de Voltaire şi Alfieri, şi comedia tradiţională a lui Goldoni şi Lesage se ajunge pînă la drama sentimentală sau parabolică a lui Lessing şi comedia satirică a lui Beaumarchais, Marivaux şi Fonvizin. În proză, parabola filozofică cultivată de Swift şi Voltaire coexistă cu romanul realist de moravuri, realizat de Fielding şi Diderot şi cu proza sentimentală inaugurată de Richardson şi Goldsmith şi continuată de Rousseau şi Goethe.

Prezenţa acestor contradicţii masive din cadrul epocii nu se observă doar prin marcarea coordonatelor naţionale ale peisajului literar european. Toate acestea pot coexista în interiorul aceleiaşi culturi, iar unele

Scanned with OKEN Scanner

antinomii flagrante pot fi adeseori detectate în evoluţia gîndirii şi a creaţiei artistice a aceluiaşi scriitor. Între scrierile social-politice ale lui Rousseau, de pildă, şi cele care configurează gîndirea sa estetică, există deosebiri fundamentale. Adept al unor principii iluministe în scrierile social-politice, antiiluminist în studiile de estetică, Rousseau prefigurează prin proza sa cu bogate implicaţii sentimentale un nou curent de sensibilitate., Exemplele de această natură sînt numeroase şi edificatoare. Diderot se impune în proză cu un roman sentimental, cum este *Călugăriţa,* dar se realizează ca scriitor cu bogate resurse artistice îndeosebi în proza realistă de moravuri. Lessing scrie drama lacrimogenă *Miss Sarah Sampson* şi continuă cu un teatru parabolic în spirit iluminist. Beaumarchais face apologia dramei burgheze, dar se realizează în comedia construită cu mijloace clasice.

În evoluţia gîndirii estetice prestigiul poeticii clasice rămîne încă foarte mare, deşi în secolul al XVIII-lea unii scriitori şi esteticieni ca Schiller, Herder, Burke fac elogiul sentimentului, al fanteziei şi al gustului.

Antinomiile acestea dau nota caracteristică a epocii, literatura, filozofia şi estetica din secolul al XVIII-lea nefiind în totalitatea lor impregnate de specificul gîndirii iluministe, chiar dacă ea imprimă nota fundamentală a culturii din această perioadă. (Munteanu, *L.e.* p. 5—7).

Scanned with OKEN Scanner

Şcoala ardeleană

Cuprinzînd un număr de cărturari transilvăneni ce au aderat la crezul iluminist (Inocenţiu Micu-Klein, Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Ion Budai-Deleanu, etc.), Şcoala ardeleană se constituie în etapă intermediară ce leagă umanismul cronicăresc de manifestările paşoptiste prin faptul că ridică la un nivel superior conştiinţa de sine a poporului român, faţă de epoca cronicărească, propunînd totodată un nou mod de a înţelege istoria, bazat pe studiul arhivistic şi o documentaţie legată de ansamblul formelor de manifestare a vieţii naţiunii şi nu, aşa cum se întîmplase în cazul istoriografiei anterioare, limitată la destinul puterii voivoadale şi a anturajului ei imediat. Însăşi concepţia asupra cărţii se schimbă; ea nu mai este act cvasi-oficial de înregistrare a evenimentelor importante, simplă memorie scriptică, ca şi în cazul letopiseţelor, cu eventuale intruziuni argumentative (referitoare la etnogeneza naţională) sau polemice (la adresa interpretărilor tendenţioase — Grigore Ureche şi Miron Costin), ci îşi diversifică funcţiile, acoperind o arie mult mai largă de preocupări, de la studiul istoric conceput în sensul celor de mai sus, pînă la excursul gramatic conştient de finalitatea şi complexitatea sa, textul de „vulgarizare" a cunoştinţelor ştiinţifice şi tehnice, memoriul justificativ ori beletristica propriu-zisă. Cultura, erudiţia nu rămîn un scop în sine, sau nu mai sînt preponderent astfel, rostul lor înscriindu-se în aria de preocupări a luptei de emancipare şi eliberare naţională şi socială a românilor transilvăneni. Adevărul ştiinţific devine sinonim cu arma politică, atîta vreme cît justificarea actelor opresive şi anexarea teritoriului au nevoie de o eludare ori mistificare a realităţii în chestiunea dreptului istoric al românilor

Samuil Micu

Născut în 1745 la Sadu, judeţul Sibiu, decedat în 1806, 15 mai, la Budapesta. Cel mai în vîrstă dintre corifeii Şcolii ardelene, provine

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o familie recent înnobilată, ce a dat şi pe episcopul Inochentie Micu. Studii la Blaj şi Viena (teologice şi filozofice). Profesor la Blaj, prefect de stutii în Viena apoi cenzor al cărţii româneşti la Buda. Participă la redactarea memoriului *Supplex libellus valachorum Transilvaniae* (1791). I se datorează prima carte românească tipărită cu litere latine *(Carte de rogacioni pentru evlavia omului creştin,* 1779) şi, împreună cu Şincai, cea dintîi abordare a gramaticii limbii române ce a văzut lumina tiparului *(Elementa, linguae daco-romanae sive valachicae,* 1790). Unul dintre iniţiatorii *Lexiconului de la Buda* (1824) al cărui titlu de fapt este *Lesicon românesc-latinesc-unguresc-nemţesc,* lucrare de tip enciclopedic. Dă, după cea „de la Bucureşti", o nouă traducere a *Bibliei. Istoria, lucrurile şi întîmplările românilor pre scurt* (doar un fragment i se tipăreşte în 1806), sinteza sa istoriografică, este precedată de o intreprindere pregătitoare, *Brevis historica notitia origines et progressu nationis daco-romane* (1778).

Gheorghe Şincai

Născut la Rîciu, judeţul Mureş, 28 februarie 1754, a încetat din viaţă la 2 noiembrie 1816 la Şinca, Slovacia. Provine şi el dintr-o familie de mică nobilime. Studii în Tîrgu-Mureş, Cluj, Bistriţa, Blaj şi Roma (colegiul „De Propaganda Fide"), apoi Viena. La Blaj este profesor şi directorul şcolii normale, mai tîrziu director general pentru şcolile unite româneşti transilvănene. După un conflict cu episcopul Ioan Bob, se ocupă de educarea copiilor contelui Daniel Vass de Ţaga, administrînd totodată moşia acestuia. Traducător de manuale şcolare, colaborează la redactarea gramaticii lui Samuil Micu, propagă, în sens iluminist, cunoştinţe şi teze

Scanned with OKEN Scanner

materialiste prin *Învățătură firească spre surparea superstiției norodului* (1788, după I. H. Helmuth). *Hronica românilor și a mai multor neamuri,* respinsă de la tipar de autorități în timpul vieții autorului, constituie, ca și colecție de documente, cel mai vast corpus pe care l-a cunoscut cultura română pînă la el. Ultimii ani de viață ai autorului sînt de peregrinări tragice.

Petru Maior

A văzut lumina zilei la Tîrgu-Mureș în 1756 moare la Buda, 14 februarie 1821. Aparține nobilimii românești transilvănene. Studii la Tîrgu-Mureș, Blaj și colegiul roman „De Propaganda Fide", după care face un popas universitar și în Viena. Profesor la Blaj, protopop de Reghin, cenzor la Tipografia Universității din Buda, ca și Samuil Micu. Preocupări lingvistice în *Orthographia romana sive latino-valachica* (1819) cuprinzînd și celebrul său *Dialog pentru începutul limbei române între nepot și unchi,* care lansează ideea descendenței românei din latina vulgară și nu din latina clasică, de mare importanță pentru romanistică. *Procanonul* (1783) urmează, pe direcțiile de acțiune ale iluminismului, critica absolutismului eclesiei feudale. Își aduce o contribuție esențială la alcătuirea *Lexiconului de la Buda* (1825). *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* (1812) reprezintă atingerea unei faze superioare în istoriografia Școlii ardelene, aceasta prin depășirea robiei documentului, prin spirit polemic, expresie scăpărătoare, puse în slujba liniamentelor principale din ideologia iluminismului transilvănean.

Scanned with OKEN Scanner

Occidentalizare și cultură

„Numai rapida ascensiune a unei puternice pături conducătoare românești pe o cultură superioară egală celorlalte naţiuni conlocuitoare din Transilvania şi capabilă să-şi urmărească un program politic cu obiective clare, sprijinindu-se pe o masă conştientă de forţele sale şi mîndră de originile sale putea să pregătească ziua aşteptată a căderii lanţurilor. Acest lucru, din fericire, Şcoala Ardeleană l-a înţeles şi l-a servit cu un instinct sigur. Ea a făcut din cultura pentru o cît mai mare masă de români idealul operei sale de «luminare», a întocmit manuale şi gramatici care, fiecare, avea importanţa unei bătălii pentru drepturi naţionale şi sociale. Ea a elaborat în felul acesta peste munţi un nou tip de cultură, adresată nu păturii subţiri a feudalilor, ci totalităţii poporului, căruia, pînă atunci, nu i se adresaseră decît cazaniile şi cărţile de slujbă; cultură în care intrau deopotrivă îndrumării de economie rurală şi cărţi de moralizare, cultură beletristică pe înţelesul tuturor şi catehisme de naţionalitate în care se explica ultimului ţăran originile nobile ale poporului şi limbii române. Acest tip nou de cultură, pus în slujba ridicării economice şi intelectuale, a educării politice a straturilor adînci ale poporului, a fost luat şi dus cu el peste munţi de Gheorghe Lazăr, care l-a lăsat apoi moştenire elevului său de la Sfîrşitul Sava, Ion Heliade Rădulescu.

Aceste merite fundamentale ale Şcolii Ardelene au rămas dominante, în vreme ce exagerările şi erorile, explicabile în contextul general în care au apărut, dar purtînd amprenta servirii cauzei imediate, au fost înlăturate chiar de atunci, prin reacţia scriitorilor de dincoace de munţi. Combătînd etimologismul pletoric al unui Laurian sau fonetismul dizgraţios al lui Pumnul, scriitorii generaţiei paşoptiste au omagiat în acelaşi timp etica intelectuală a slujitorilor unui crez naţional şi social, la promovarea căruia, într-o pilduitoare comuniune de spirit, cărturari din toate cele trei părţi ale viitoarei Românii au conlucrat, astfel ca, pe măsură ce veacul «Luminilor» înaintează, însăşi noţiunea de beletristică să rodească în valenţele ei moderne — mai aplicate culturii populare în Transilvania, dar nu mai puţin preţioase, esteticeşte vorbind, în oazele de cultură, unele de adîncă erudiţie şi de rafinament, ale bibliotecilor clericale sau ale saloanelor boierilor luminaţi din Moldova şi Valahia. Cu aceşti parametri s-a clădit, de fapt, nu numai conştiinţa de sine a României moderne, dar şi literatura română modernă. (..)

Conştiinţa descendenţei romane, mîndria pentru strămoşii romani ca şi ucenicia literară la limba şi modelele latine nu duseseră în Moldova şi Ţara Românească la cultivarea unei literaturi în felul celei a cărei noţiuni o avusese antichitatea şi o reactualizase Renaşterea, nici la dorinţa de a schimba făgaşul cultural însuşi. (...)

Şcoala Ardeleană a descoperit însă funcţia socială a literaturii şi a creat întîia noastră beletristică, asociindu-i de la naştere orientarea spre Occidentul de unde veniseră strămoşii romani. Dacă cei trei «Corifei», severi călugări crescuţi în asprele colegii catolice, nu au cultivat muzele, în schimb un Vasile Aaron sau Ioan Barac au făcut operă de formatori ai gustului public, de educatori prin rîvna cărora masele şi păturile mai culte deopotrivă au trecut de la «cărţile populare» la adaptări de scrieri occidentale sau antice.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria *beletristicii* românești începe — astfel — în Transilvania Școlii Ardelene, după cum întîiele pagini de teorie literară, menită să susțină acest efort de cultură pe un șantier nou, tot aici s-au scris. În momentul în care dincoace de munți poezia, în față, nu poate înfățișa mai mult decît numele unor Ienăchiță, Alecu și Nicolae Văcărescu, sau al lui Matei Milu și Ioan Cantacuzino, Transilvania dă, în această ambianță nouă, o capodoperă, întîia creație modernă a literaturii române capabilă să stea alături de celelalte produse ale genului din literatura universală: *Țiganiada*. Este drept că ea n-a circulat în epocă, rămînînd în manusoris, dar nu constituie mai puțin, împreună cu explicația retrospectivă a intențiilor sale din Prologul din 1812, o anticipație a dezvoltării viitoare a literaturii române. Budai-Deleanu reușește să clădească o operă după modele clasice și occidentale moderne, năzuind a «introduce un gust nou de poezie românească» încă de pe pragul secolului care va da pe Heliade Rădulescu (n. 1802) și apoi pe Mihai Eminescu.

Școala Ardeleană descoperă astfel, rînd pe rînd, direcțiile și formele evoluției culturii române moderne. Ea descoperă și creează cultura cu un public nefeudal, pregătindu-l pentru beletristică, și imprimă întregii atmosfere intelectuale o temperatură înaltă, un patos constructiv și militant pus în slujba idealului național fundamentat pe crezul originii și al mîndriei latine. Aceste elemente se vor sincroniza, la începutul secolului al XIX-lea, cu efervescența spiritului modern european a tinerei generații intelectuale din Iași și București, într-un proces îmbrățișînd de pe arcul carpatic întreaga arie românească. Fără filologia și istoria lui Micu, Șincai și Petru Maior, ar rămînea de neînțeles tensiunea interioară și mai ales sensul pe care îl dau culturii române de dincoace de munți generația lui Heliade și generația următoare crescută sub semnul voinței acestuia de a crea o cultură românească în jurul căreia latinitatea să taie granițele ireductibile ale unei individualități nu numai naționale — pe aceasta o cunoscuseră și cronicării — dar și intelectuale. A face din latinitate plasma noii culturi românești, elaborată pentru și în slujba întregului popor român, aluatul din care va crește o nouă conștiință intelectuală ce se simte și se vrea consubstanțială nu cu Bizanțul, ci cu latinitatea ancestrală și contemporană — iată rolul îndeplinit de ceea ce s-a numit școala Ardeleană, cu consecințe pe plan literar-estetic din cele mai importante". (Ivașcu, *I.l.r.*, p. 299—302).

Un model uman

„În concepția curentă, Școala ardeleană se încorporează în acel tip de cărturar, în același timp auster și ardent, de o tenacitate pilduitoare în muncă, la care dorința de a demonstra vrednicia neamului românesc a ajuns mai mult decît o ambiție și o pasiune, a ajuns o patimă mistuitoare și deformantă. Un Micu, un Șincai, un Maior sînt admirabile exemple de devotament față de un crez. Viața adumbrită de greutăți materiale și piedici de tot felul li s-a strecurat între amvon, catedră și bibliotecă, fără nici

o concesie făcută seducţiilor pe care epoca lor, de galanterie şi uşurătate, le multiplica în Viena tinereţilor sau în Budapesta bătrîneţii. Însensibili la deliciile literaturii, fără simţul umorului, incoruptibili şi duri, dintr-un aliaj moral pe care ne întrebăm unde-l putem regăsi pe tot întinsul secolului al XIX-lea, dacă nu tot la un ardelean, la Slavici (deşi într-o formă mai puţin reliefată), corifeii Şcolii ardelene au lăsat o operă greoaie, stufoasă, unde o întinsă erudiţie e risipită fără discernămînt în privinţa valorii izvoarelor, unde metoda formalismului logic, deprinsă în şcolile iezuite, serveşte pentru reducerea la absurd a adversarului (ca în celebra argumentaţie a continuităţii romane în Dacia, plecînd de la ideea că romanii nu s-au căsătorit cu femei dace, sau nu mai puţin renumita demonstraţie, după care limba română ar fi mama latinei clasice!). Opera latiniştilor cuprinde, desigur, idei de provenienţă luministă, după cum aduce şi unele semne ale legăturii vii cu poporul; în genere, însă, desprinderea de raţiunea teologică se săvîrşeşte anevoie la aceşti preoţi sau aspiranţi la preoţie, educaţi în severele şcoli catolice, iar folclorul de obicei îl repudiază. Modelul lor era cărturarul doct, care scria şi vorbea latineşte, stilul lor uman are o combinaţie de călugăr şi mică nobilime transilvană, cu un simţ ascuţit al demnităţii personale". (Cornea, *S.*, p. 199—20).

Spiritul luminilor şi idealul naţional (Samuil Micu)

„Concluzia ce se impune (...) este că Samuil Clain a înscris în istoria culturii noastre imaginea, aşa cum de timpuriu s-a spus, unui benedict, închinat în totului tot cărţilor, de la a căror statornică şi fecundă elaborare nici una din multele supărări care l-au încercat nu l-au putut abate. În tenacitatea cu care blîndul călugăr şi-a urmat drumul, destul de spinos, vibrează însăşi tenacitatea neamului românesc de dincolo de munţi, care a învins dificultăţile şi a ieşit la limanul de izbăvire numai prin abnegaţia şi prin silinţele tuturor, fruntaşi ai bisericii, cărturari şi norod, care au înţeles să pună mai presus de binele individual, binele obştesc. Deoarece, cum aşa de sugestiv o spune însuşi, *«binele cel de osebi, de nu iaste întemeiat cu binele cel de obşte, iaste ca şi turnul fără de temelie şi ca şi frunza pe apă şi ca şi praful care-l poartă şi-l spulberă vîntul: curînd cade şi piere»*. În perspectiva anilor cîţi au trecut şi cari au retuşat exagerările, inevitabile, binele acesta de obşte şi-a lămurit şi mai mult sensul, şi către vatra aceea de lumină a credinţei învăţaţilor ardeleni au năzuit toţi cărturarii de dincoace de munţi şi de la ea şi-au luat îndemnurile". (Perpessicius, *M.*, 522—523.)

„Nu mai erudit decît Dimitrie Cantemir (...) Nicolae Costin şi Constantin Cantacuzino, pe care i-a folosit (s-a servit în plus de istorici ca Fridwalsky, Pejacsevich, Kölcser, Emeric Tököly şi alţii), Samuil Micu este superior predecesorilor prin concepţia sa înrîurită de folosofia luminilor. Ca traducător al lui Baumeister, el îşi însuşea din gîndirea acestuia

Scanned with OKEN Scanner

principiul leibnizian al raţiunii suficiente, temeiul politicii reformiste, nu revoluţionare, a burgheziei ardelene în formare. După acest principiu, o instituţie perimată, neavînd raţiune suficientă, trebuie înlăturată, iar o reformă raţională trebuie admisă. În acest sens, demonstraţia romanităţii poporului român şi a continuităţii elementului roman în Dacia nu mai sînt o simplă chestiune de orgoliu, ci au de scop trezirea conştiinţei naţionale şi înlăturarea dominaţiei străine. Ca şi Cantemir, Micu crede că românii sînt romani puri, deoarece dacii ar fi fost exterminaţi de romanii, că la plecarea lui Aurelian coloniştii, «plugarii şi alţii carii începuse economia şi lucrul cel de casă acolo au rămas», că amintirea lui Aurelian s-a păstrat în colindele cu «Alerom Doamne» şi în ruinele de pe Olt, aproape de Dunăre, ale curţilor lui «Ler împărat». Dar pentru Micu semnificaţia tuturor acestor lucruri este alta. D'Holbach susţinea că fiecare popor şi-a avut un Moise al său. Pentru Micu acesta n-a putut să fie altul decît Traian. «Acesta, *exclamă el,* au fost săditorul şi părintele românilor celor ce şi astăzi sînt în Dachia, adecă în Moldova, în Ţara Românească, în Ardeal...»

Originea română este adusă de Micu în sprijinul, pe de o parte, al dovedirii nobleţei nemului, pe de alta, în scopul deşteptării bărbăţiei poporului asuprit:

«O de ar căuta mai cu de-adinsul românii la mai marii săi şi ar lăpăda nebunia şi prostia, ca cum numele, aşea şi cu virtutea, să fie adevăraţi romani, că cu adevărat din sînge românesc a să naşte mult este!»

Ca Aufklärer, Micu era convins că, trezind din ignoranţă, poporul român va dovedi fericirea (citeşte libertatea):

„Cel mai de jos neam, *scrie el* în *Scurtă cunoştinţă,* o durere, slugă şi rob, prost şi neînvăţat, sărac şi lipsit. Şi dintru această socoteală să-şi deschidă ochii minţii şi măcar şi puţintel, ca printr-o crepătură, să zărească statul său şi privind la cei de demult ai neamului său de părinţi, să nu facă de ocară mărirea acelora carii era oamenii învăţaţi, oamenii războinici, oameni viteji, oameni care sus căuta, nu să lăsa proşti, robi...»". (Piru, *I.l.r.,* 448—449.)

Un Iorga al veacului XVIII (Gheorghe Şincai)

„Adevăratul istoric al Şcolii Ardelene (scrieri istorice în manuscris a lăsat şi Budai-Deleanu) a fost însă Gheorghe Şincai. El este un Nicolae Iorga al veacului XVIII-lea, pasionat strîngător de documente pe oriunde umbla (Viena, Roma, Buda, toată Transilvania), din care a alcătuit cea dintîi colecţia de documente privind istoria românilor, în 26 de volume rămase în manuscris. Din ele a selecţionat şi voia să tipărească trei, sub titlul *Rerum spectantium ad Universam gentem daco-romanam seu valachicam summaria collectio ex diversis authoribus facta* [...]. Pe acest material documentar şi pe o uriaşă cantitate de izvoare istorice el a alcătuit *Hronica românilor şi a mai multor neamuri, încît au fost ele aşa de amestecate*

Scanned with OKEN Scanner

cu românii, cît lucrurile, întîmplările şi faptele unora fără de ale altora nu se pot scrie pre înţeles, cel mai complex edificiu de erudiţie al istoriografiei româneşti, pînă la opera lui Nicolae Iorga, momentul istoriografiei Şcolii Ardelene. Este o lucrare de informaţie dar şi de polemică ştiinţifică cu toţi istoricii străini ce se specializaseră în combaterea tezelor vechimii şi continuităţii românilor din Dacia. Aria de cuprindere a populaţiei româneşti este depăşită, cercetarea extinzîndu-se în partea de sud-est a continentului. Se preocupă şi de românii de peste Dunăre, de «cuţovlahi». «Această operă e din cele mai bogate, din cele mai muncite, din cele mai cinstite ce se pot închipui. E un admirabil repertoriu, o culegere de izvoare din cele mai îmbelşugate, la care se recurge încă astăzi şi se va recurge încă multă vreme», afirmă *Nicolae Iorga.* Scrieri de Miron Costin, Cantemir şi o serie de cronicari anonimi munteni, alături de cronici străine sînt puse la contribuţie de către istoricul transilvan, confruntînd datele prin referiri la o bibliografie din cele mai întinse, totdeauna cu discernămînt critic. Metoda lui capătă, astfel, valenţele moderne ale confruntării de izvoare şi ale interpretării istorice." (Ivaşcu, *I.l.r.,* 310—311.)

Şincai era convins, împreună cu spiritele luminate ale epocii, de existenţa unei autorităţi supreme, perfecte în organizarea şi manifestările ei şi care apreciază toate faptele acordînd răsplată şi pedeapsă. Momentul judecăţii drepte este un leitmotiv des întîlnit în istoria sa, ca de altfel şi în cronicile moldovene sau muntene ale secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, cu importanta deosebire că, în cazul ardeleanului, această autoritate supremă ste mai degrabă o întruchipare a raţiunii, luminată de înţelegere, decît forţa oarbă a unei zeităţi răzbunătoare: «...iată au sosit timpul vrednicei răsplătiri pentru toate blăstămăţiile lui...» (II, 340), notează Şincai. Pe lîngă aceasta, autoritatea supremă invocată acţionează cu precădere pentru sprijinirea dreptului şi a intereselor poporului român! O astfel de judecată coincide de fapt cu cea exprimată de autor: «...multe bulle patriarhiceşti am cetit în viaţa mea, dară bullă încîlcită şi fără înţeles ca aceasta n-am cetit; doar Dumnezeu au turburat mintea celui ce o au scris, pentru că n-au fost spre binele şi folosul, ci spre răul şi stricarea românilor din Ardeal» (III, 414).

Istoria în această accepţiune cunoaşte numai mobiluri etice, luminate de raţiune. Utilizarea la tot pasul, a categoriilor morale, de altfel în maniera istoriografiei secolului, creează o predispoziţie de schematism rudimentar prin aspectul direct şi prea puţin nuanţat al aprecierii. În teatrul vast al *Cronicii* sale, în care unii acţionează «omeneşte», iar alţii «nebuneşte», autorul face să evolueze cîteva prototipuri, cîteva măşti fixe, mereu repetate, aducînd pe alocuri prin automatismul caracterizării etice atmosfera unui mister medieval: «Eliogaval, omul cel mai de nemica...» (I, 26); «Împăratul Marc Aurelie Commod Antoniu, ciuma, stricarea şi mai perderea Romei» (I, 21): «Fost-au Valentinian frumos în trup, cu minte mare, iscusit la vorbă şi de toţi iubit, numai aceia i-au stricat că au crezut oamenilor celor necredincioşi ca la nişte credincioşi» (I, 93); «Vezi ce plăteşte muierea rea la casă!» (II, 347); «...omeneşte au lucrat Soliman [...], dară nebuneşte au lucrat ungurii...» (II, 242)". (Tomuş, *G.S.,* 203—204.).

Scanned with OKEN Scanner

Modernitatea unui luptător (Petru Maior)

„Maior este spiritul prin excelenţă «iluminist» al Şcolii Ardelene, stăpîn pe o inteligenţă de acută mobilitate; polemist pasionat, versat în lupta de idei, mînuind ironia ca pe o spadă, autor de cărţi şi de mici libelle făcute să pătrundă în mase şi să incendieze minţile. Ca şi filologiei, el a dat istoriei aceeaşi haină suplă ştiind să concentreze spiritul şi tot ceea ce era înnoitor, mobilizator în istoriografia Şcolii Ardelene. Cu o erudiţie mai restrînsă, dar cu o vervă de care numai Budai-Deleanu a mai dispus, el a făcut de fapt un prim bilanţ al mişcării, atît pe plan filologic cît şi istoric, şi din fericire a reuşit să-şi publice acest bilanţ, devenind astfel un director de conştiinţă al generaţiei lui Heliade şi Bălcescu.

Opera principală a lui Maior este *Istoria pentru începutul românilor în Dachia.* (Buda, 1812)[1]. Cartea are 25 de capitole, dintre care ultimele patru sînt consacrate românilor de peste Dunăre. Autorul susţine originea pur romană a poporului român, aducînd în sprijinul tezei sale o serie de argumente de ordin istoric, filozofic şi psihologic. El presupune că în urma luptelor înverşunate cu romanii, bărbaţii daci au fost exterminaţi, iar femeile au fugit la sarmaţi, Dacia fiind astfel colonizată cu romanii puri. În schimb, Maior argumentează că ungurii, care au năvălit mai tîrziu în Europa, ocupînd Panonia, au fost siliţi să se însoţească cu femei de rasă străină: ruse, române, bulgare, grece, întrucît ale lor fuseseră toate ucise de pecenegi, cînd au trecut prin Moldova... Cu aceasta, Maior voia să răspundă unor istorici sau publicişti tendenţioşi, care invocau, ca o chezăşie de nobleţe, aşa-zisa «puritate a rasei maghiare». În cea de-a doua problemă importantă abordată, cea a continuităţii românilor în Dacia, istoricii nu confirmă că «poruncă şi silă de la împăratul Aurelian să fi fost ca romanii toţi, sau cea mai mare parte, să iasă din Dachia şi să treacă preste Dunăre în Misia, precum şi aceea că vro ghintă varvară pre aceiaşi înadins să-i fi îmbulzit şi să-i fi strîmtorat paşii afară din patria sa». Opera lui Maior devine astfel o istorie a poporului român de la origini pînă la marile invazii barbare." (Ivaşcu, *I.l.r.*, 312—313).

„Unele dintre ideile pe care Maior le aducea în discuţie izvorau din fanatismul lui roman şi erau condamnate dispariţiei; numeroase sînt însă acelea a căror temeinicie a fost adeverită de dezvoltarea ulterioară a ştiinţei. În primul rînd vom înregistra distincţiunea netă pe care el o stabileşte între latina clasică şi cea vulgară, distincţiune pe care se întemeiază studiul limbilor romanice din zilele noastre. Un precursor în domeniul filologiei romanice este Petru Maior atunci cînd afirmă că fiecare limbă oglindeşte limba latină într-un anumit moment din dezvoltarea ei: limba română reproduce limba latină din secolul al doilea, cea spaniolă reproduce latina din momentul colonizării Spaniei, etc. Ideea aceasta avea să găsească susţinători în cursul secolului al XIX-lea şi dacă astăzi a-ncetat de a mai fi actuală, ea nu trădează mai puţin ascuţimea de vedere a scriito-

[1] Reeditată în 1834 şi, a III-a oară, cu litere latine, în 1883.

Scanned with OKEN Scanner

rului român. Şi tot un precursor este el şi atunci cînd propune ca reconstituirea latinei vulgare să se facă aplicînd metoda comparativă: el crede că prin compararea formelor păstrate în limbile romanice cineva putea ajunge să restabilească fizionomia limbii din care derivau toate acestea. Îndreptăţită este de asemenea afirmaţia că limba română este cea mai apropiată de cea latină dintre toate limbile romanice. Faptul acesta este admis astăzi de filologia romanică, dar afirmarea lui pe vremea lui Petru Maior era o adevărată revoluţie. Scriitorul român este conştient că vocabularul celorlalte limbi neolatine este mai bogat în elemente de origine latină, dar el cunoaşte şi cauza: şcoala şi biserica au contribuit acolo la îmbogăţirea cu cuvinte latine, în timp ce la noi atît şcoala cît şi biserica au servit drept porţi de intrare pentru cuvintele slave! Sub raport gramatical însă, limba română se află în fruntea tuturor surorilor sale. (...)

Prin toate aceste idei, Maior este adevăratul întemeietor al latinismului filologic la români. Este drept că în ordinea aceasta va trebui să se ţină neapărat seama de contribuţia lui Şincai şi Micu; dar acela care izbuteşte să cucerească ideii romane perspectivele vaste pe care le-am înfăţişat este Petru Maior". (Popovici, *S.l.*, 256—257).

Clasicismul

Ca şi curent literar, termenul vizează un corp de norme constituit deplin în epoca de maximă expansiune culturală a antichităţii greco-romane şi reconsiderat ulterior, fără a i se modifica sensibil conţinutul, de către Renaşterea italiană şi franceză îndeosebi sub imperativul umanist al reîntoarcerii la canoanele estetice ale antichităţii cărora li se atribuie trăsăturile exemplarităţii. Secolul al XVII-lea francez aduce o deplină cristalizare a tendinţelor clasiciste promovate către sfîrşitul Evului Mediu şi în Renaştere, atît în opere literare care dau curs cerinţelor curentului şi modelează desăvîrşit textul în funcţie de ele (La Fontaine în poezie, Racine şi Corneille pentru genul tragic, Molière în comedie, etc.) cît şi prin dogmatizare, teoretizare expresă a regulilor (Boileau, *Arta poetică*, 1674). Dau curs acum preceptelor clasice şi Alexander Pope, Swift (Anglia), Alfieri (Italia), Martin Opitz (Germania), etc. Ulterior, clasicismul va intra, pentru ţările din apusul Europei, într-un proces de treptată disoluţie, nu fără a se mai contura însă un clasicism minor, decadent, epigonic, caracteristic secolului al XVIII-lea, ale cărui teme bucolice, de un pronunţat idilism vor influenţa şi literatura română la începutul procesului ei de modernizare, fie prin intermediul literaturii neogreceşti (Văcăreşti, Costache Conachi), fie direct de la sursă. Un contact autentic, substanţial, cu marele clasicism al secolului al XVII-lea este de căutat la creatorii epocii paşoptiste care îl asimilează prin conservarea spiritului şi formelor, speciilor literare acreditate de curent (un Grigore Alexandrescu) sau numai în rigoarea dezvoltărilor epice şi structura general-umană a caracterelor (Costache Negruzzi). O disciplină clasică a scrisului, logica expunerii, voinţa de claritate vor constitui apoi o constantă a literaturii române de sorginte clasică, legată de apartenenţa ei organică la latinitate, dar şi circumscrisă

Scanned with OKEN Scanner

temperamentului creator al autorului în cauză, mai mult sau mai puţin înclinat înspre un astfel de demers activ în construirea operei. Ca motivare socio-politică şi economică acest curent se leagă de începuturile afirmării burgheziei medievale care îşi conturează prin intermediul raţionalităţii subsecvente clasicismului şi al reducţiei severe la norme, un ideal de eficienţă practică, iar prin emanciparea conceptului de om de sub restricţiile imaginii sale ecleziastice prin raportare la modelul antic, voinţa de înlăturare a tutelei feudale şi progresismul inerent acelei etape din dezvoltarea ei. Doctrina literară clasică, antică şi renascentistă, presupune respectarea unor prescripţii ca: distincţia clară a genurilor; evitarea melanjului de tragic şi comic; încadrarea operei în speciile consacrate (satira, oda, epistola, fabula, tragedia, comedia, epopeea, etc.) şi interdicţia asupra propunerii de noi specii; conservarea legăturii dintre extracţia nobiliară a personajului şi stilul înalt al alocuţiunilor sale ori dintre personaje de o mai joasă condiţie şi un limbaj „impur" adecvat lor; necesitatea încadrării evenimentelor în limitele a 24 de ore, fără schimbarea ambianţei şi fără intervenţia unor acţiuni adiacente puţin semnificative în perspectiva destinului personajelor (regula celor trei unităţi, de timp de loc şi de acţiune), etc. Personajul clasic dispune de sine, de afectele sale subordonate raţiunii, voinţei.

Om şi destin

„Clasic este omul pe care jocul tuturor forţelor realului îl determină, fără să-l absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăieşte în îndoita conştiinţă a dependenţei sale faţă de totalitatea forţelor naturale şi spirituale ale lumii şi a individualităţii sale puternice şi mîndre. Din dezvoltarea celor două aspecte ale structurii sale morale, au apărut, în clasicism, două metode omeneşti a căror forţă etică regulatoare a îndrumat multă vreme silinţa morală a omenirii. Înţeleptul şi eroul sînt tipurile omeneşti în care se dezvoltă exemplar tendinţele integrante ale clasicismului.

Înţeleptul este fiinţa în care a luminat mai puternic conştiinţa dependenţei cosmice şi care a ştiut să extragă de aci motive pentru buna călăuzire a vieţii sale individuale. Pietatea, dreptatea, cumpătarea domină sufletului său. Eroul este fiinţa în care s-a dezvoltat mai puternic conştiinţa individualităţii, rezistentă faţă de toate puterile care o ameninţă cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine peste orice piedici, împotriva oricăror primejdii, înfruntînd zdrobirea fizică. Virtutea eroului completează astfel pietatea şi măsura înţeleptului în icoana clasică a omului". (Vianu, *I.c.*, p. 8—9).

Deschideri româneşti

„Sub influenţa filozofiei luminilor venite la noi prin canal german, grec, rus sau direct s-a dezvoltat o literatură predominant clasică, deoa-

Scanned with OKEN Scanner

rece doctrina estetică a iluminismului, formulată în cadrul enciclopedismului, îndeosebi de Marmontel, elevul lui Voltaire, era clasică. Faptul că în această epocă au fost scrise opere ca *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, dialogurile filozofice și dramatice ale lui Iordache Golescu, memorialele lui Dinicu Golescu și Ienăchiță Văcărescu, poeziile lui Conachi și Iancu Văcărescu ni s-a părut concludent pentru a vorbi de un clasicism românesc, oricît de limitat față de clasicismul altor literaturi, susținut în chip real de o singură operă solidă, durabilă, epoeea lui Ion Budai-Deleanu cu puncte de plecare în epopeea antică (Homer, Virgiliu), rinascentistă (Ariosto, Tasso) și barocă (Tassoni, Casti).

Altă posibilitate ar fi de a vorbi de un clasicism românesc de data aceasta în înțeles de creație fundamentală și pivot al întregii noastre literaturi în epoca „Junimii", mai ales dacă admitem că direcția estetică formulată de Titu Maiorescu se fundează pe principii ale clasicismului, creația celor patru mari reprezentanți, Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici fiind și ea orientată și manifestată în spirit clasic (Eminescu evoluează de la romantismul exuberant și luxuriant al tinereții spre clasicismul auster, aforistic, al maturității. Caragiale se afirmă în primul rînd ca un moralist, ca un observator al umanității sub latura morală, caracterologică și ca un creator de tipuri, Creangă, observator și el al umanității morale, e un evocator al copilăriei din unghiul universalității și un povestitor impersonal, de expresie paremiologică, Slavici, în fine, întocmește tipologia lumii rurale, preocupat de analiza amănunțită a pasiunilor omenești, cînd acestea intră în conflict cu imperativele rațiunii și ale eticii)". (Piru, *V.*, I, p. 35—36).

Structura clasică

„Se poate admite, în genere, ca fiind de esență «clasică», următoarele note spirituale, reflectate într-o serie de principii și fenomene estetico-literare specifice:

1. Predilecția pentru *aspectele universale* și *permanente* ale existenței și cosmosului, urmată de o acuitate specială pentru tot ce reprezintă valoare absolută, abstractă, generală. Spiritul clasic are vocația eleată, statică, se complace în viziunea *ne varietur* a vieții. Edificat, instruit asupra esenței și sensului existenței, prin participare la spiritul universal, el aruncă priviri asupra actualității pline de o «deferentă indiferență» (G. Călinescu). El contemplă prezentul «grecește», reținînd peste tot doar spețele, esențele universale. De unde, în literatură și arte, o mare înclinare pentru studiul naturii morale, impersonalitatea și localizarea abstractă a observației (eroii clasici, în absolut vorbind, n-au nici «naționalitate», nici «patrie» geografică), tendința de abolire și transcendere a istoriei, absorbirea evenimentului cotidian în legi, ritmuri, periodicității intemporale, cultivarea și teoretizarea gustului permanent și universal.

2. Tendința-reflex de revenire și încadrare în *arhetip*, esența primordială și categorială a observației și creației. Spiritul clasic este expresia mult evoluată, estetizată, a viziunii «primitive» a umanității, caracterizată

prin-fixitate, repetiţie, periodicitate. De unde intuiţia profundă a realităţii timpului mitic, originar, care se repetă la infinit, echivalent al prezentului etern transistoric, regenerat la intervale fixe, prescrise imemorial, cu valoare de ritual. Primitivismul «clasic» trăieşte, gîndeşte, imaginează, sub specia eternei reveniri, periodicităţilor ciclice, încadrării într-o ordine dată, imuabilă, a cunoaşterii, pentru care orice spectacol «nou» este în realitate «vechi», un dat aprioric. (...)

3. Descoperirea, sub aparenţe, forme, fenomene, a ideilor, esenţelor, speţelor, respectiv: clasa, categoria, schema universală, *tipicul.* Spiritul clasic arată indiferenţă pentru efemer, accesoriu, accidental, anecdotic. El teoretizează şi cultivă categorialul, prototipul, exemplarul, *reprezentativul (...)* Mentalitatea clasică va fi deci profund tipologică. Tehnica sa este caracterologia, tipizarea, ridicarea individualităţii la universal. Umanitatea se reduce la specimene generale, rezumate — de fapte — într-un prototip unic: *homo universalis* sau *generalis,* omul absatract, universal, arhetip, model concentrat, chiar dacă particularizat, al esenţei caracterului uman. Natura este informă, indistinctă, omogenă. Omul — desprins din natură — se ridică, prin spiritul său clasic, la umanism, şi prin aceasta la universalitatea medie, canonică. (...)

4. Ridicarea la universal implică iniţierea în *raţiunea* universală. Pentru spiritul clasic existenţa şi cosmosul sînt realităţi inteligibile, descifrabile. Cunoaşterea şi înţelegerea devin posibile. Clasicul este prin definiţie raţional, impersonal, obiectiv. Spiritul clasic se caracterizează prin luciditate, cel romantic prin profunzime (Mme de Stael, *De l'Allemagne,* IV, 1). Viziunea clasică oferă soluţii şi definiţii raţionale, coerente, universal aplicabile. Clasicul păstrează şi cultivă legătura dintre viaţă şi cunoaştere, în timp ce romanticul rupe această legătură.

Raţionalizarea universului echivalează cu «geometrizarea» lui, cu mecanizarea şi matematizarea relaţiilor universale şi permanente. Cum s-a afirmat nu o dată, cultura clasică este o cultură de tip «geometric» (ordine, claritate, precizie, exactitate), izvorul definiţiei fiind cunoscuta distincţie a lui Pascal *(Pensées,* XXXI), între «spiritul de geometrie» şi «spiritul de fineţe»; unul înaintează progresiv, prin etape raţionale; altul îmbrăţişează obiectul cunoaşterii dintr-o privire. Primul pleacă de la principii şi definiţii, al doilea de la intuiţii şi nuanţe. (...)

5. Clasicul este *echilibrat,* tinde la anihilarea agitaţiei şi antagonismelor, are vocaţia «compromisului», a integrării contradicţiilor. Realizarea clasică se ridică în orice împrejurare pe fond de opoziţie interioară, dualitate, sau duplicitate. Ori de cîte ori surprindem tendinţa împăcării extremelor, armonizării exceselor, înlocuirii divergenţelor, prin formule «tranzacţionale», spre o linie mediană, în jurul căreia polaritatea aspiră să devină identitate, avem de a face cu un impuls specific «clasic», în timp ce «romanticul» tinde să reintroducă dezechilibrul, dezordinea, lipsa de măsură. (...)

6. Realizarea sintezei clasice, operaţie de factură eminamente raţională, se face totdeauna în sensul *dominării, disciplinării* tendinţelor divergente. Actul clasic este un act de control şi totalizare, prin subordonare şi organizare strictă a părţilor aberante sau centrifuge. El implică în mod obligator coordonarea, supunerea la «regula jocului», încadrarea într-un

Scanned with OKEN Scanner

sistem, într-o structură. Spiritul clasic absoarbe şi reduce la tăcere elementele care vor să i se sustragă. (...)

7. Produs al unei necesare constrîngeri, spiritul clasic exprimă, în orice împrejurare, o formulă de *echilibru în tensiune.* Calmul său apolinic este doar aparent. Impasibilitatea ascunde o victorie scump plătită, obţinută mai totdeauna la limită. Concilierea clasică impune sacrificii, amputări dureroase, soluţii dramatice. Dominarea contrastelor transmite clasicului un fundal cvasi-tragic. Controlul raţional vine să reprime un profund zbucium interior, disimulat în forme impecabile. Seninătatea apolinică absoarbe durerea patosului dionisiac. Peste tumult şi teroare se aşterne impasibilitatea estetică. Peste pasiune — ideea, peste freamătul muzical — plasticitatea. De aceea, opera clasică pare în acelaşi timp rece şi arzătoare, o *coincidentia oppositorum* în ritm şi imagini. (...)

8. Proiectînd totul pe dimensiuni universale şi absolute, într-o mare ardere interioară, etosul clasic se manifestă în sens *eroic, grandios, monumental.* Clasicul este antiteza categorică, negarea radicală a spiritului minor. Pasiunile şi sentimentele sale — excesive, furtunoase — sînt împinse la paroxism, sub o crustă de gheaţă. Rigorismul său moral este inflexibil. Idealul etic clasic cere eforturi supraomeneşti. Eroii clasici adevăraţi sînt totdeauna eroizaţi, sublimi. Onoarea, cavalerismul, iubirea, *l'honnêteté* primesc cea mai pură definiţie şi ilustrare. Universul este contemplat de la mare altitudine, stare de spirit prielnică proiectelor grandioase, marilor opere." (Marino, Adrian, în Călinescu, G.-Călinescu M.-Marino-Vianu, *C., b., r.,* p. 108—116).

Romantismul

Precedat de o mişcare literară ale cărei trăsături de fond le validează, dar pe coordonate mai ample ca deschidere tematică şi orizont de atitudini (preromantismul), acest curent literar cunoaşte şi el mai multe faze la nivelul culturilor care îi asigură primul val (cea franceză, germană, engleză, italiană). Iniţial, în deceniile doi-trei ale secolului al XIX-lea va fi curent cu predominanţă estetică, în sensul că efortul principal în care se află angajaţi promotorii săi se orientează către stabilirea structurii doctrinei artistice proprii în opoziţie cu cea clasică; epoca revoluţionară ce culminează în jurul anului 1848 dezvoltă teme insurgente antifeudale acuzînd o pronunţată aversiune faţă de organizarea despotică a societăţii pentru ca, ulterior, să se caracterizeze prin pesimism în toate registrele subiectivităţii, aceasta datorită eşecului tentativei revoluţionare. Hugo, Lamartine, Musset în Franţa, Uhland, Heine, Novalis, Fraţii Schlegel în Germania, Coleridge, Byron, Shelley, Keats în Anglia, Leopardi şi Manzoni în Italia, Lermontov şi Puşkin în Rusia, printre alţii, au conferit strălucire elanului înspre o nouă estetică şi un nou mod de existenţă care a caracterizat epoca romantică. Literatura română este totodată sincronă şi asincronă faţă de romantismul european, în sensul că îl descoperă plenar relativ tardiv (în jurul anului 1830), participă la marele seism revoluţionar romantic prin Vasile Cîrlova, Grigore Alexandrescu, Nicolae Bălcescu, Costache Negruzzi (tema tiraniei în *Alexandru Lăpuşneanu*), Vasile Alecsandri, etc. şi la disponibilitatea pesimistă a sufletului romantic postpaşoptist prin Eminescu. Dincolo de aceste reflexe imediat evidenţiabile ale implicaţiei în social, literatura română se încadrează curentului romantic şi din punctul de vedere al latenţelor estetice profunde ale acestuia. Astfel, sînt de menţionat înclinaţia pentru o viziune cosmică a lumilor în naştere sau

Scanned with OKEN Scanner

agonie (Ion Heliade Rădulescu, Mihai Eminescu), cultivarea reprezentărilor fantastice sau onirice (Eminescu), validarea estetică a tipului de sensibilitate populară (Creangă, Eminescu), problematica fiinţei geniale, a titanismului sufletesc (Eminescu, Hasdeu), etc. Proiectarea apetitului creator în opere-sumă, aşa cum se întîmplă la Heliade orin Hasdeu, ca şi genul de operă fragmentară, ţîşnită din iluminări secvenţiale şi limitată la acestea (fragmentul de roman *Geniu pustiu,* dramele neterminate eminesciene ori marele poem *Memento mori)* sînt încadrabile curentului ca tip de demers constitutiv al operei. În atitudinea faţă de civilizaţie, romantismul românesc, asemeni celui european, se caracterizează prin aceeaşi atitudine paseistă, refugiu imaginar într-un Ev Mediu galant sau eroic (Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu) şi aceeaşi căutare a unui spaţiu naţional originar, neafectat de prezenţa fiinţei umane, prin Mihai Eminescu în special. Mult mai liber în atitudinea faţă de limbaj raportat la clasici, scriitorul romantic cultivă ironia, imprecaţia, tonalităţile pamfletare, introduce un lexic de provenienţă populară şi nu acordă o atenţie deosebită acurateţei formele lăsînd cuvintelor, frazării, nu o dată dizarmonică prin comparare cu normele clasice, o relativă libertate, subordonîndu-le spontaneităţii actului creator.

Unitate în diversitate

„Romantismul (...) a fost definit întîi ca mişcare literară europeană caracteristică primei jumătăţi a veacului al XIX-lea. Mai tîrziu, s-a constatat că e vorba de un curent extrem de complex şi de contradictoriu, care cuprinsese, în fond, şi ţările americane. Unii au introdus, atunci, distincţia între romantismul paseist, melancolic (de tip Chauteaubriand) şi cel activ (de tip hugolian). Cu vremea, a fost valorificată o nouă latură, ilustrată de Gorki-tînărul: romantismul revoluţionar. Pe de altă parte, observîndu-se că mişcarea nu s-a impus concomitent în toate literaturile, ceea ce iniţial fusese considerat ca o manifestare specifică anilor de pregătire a revoluţiei paşoptiste a trebuit să fie înţeles ca un fenomen de mai lungă durată, determinat de cauze foarte diferite, întrucît a ajuns să definească şi orientarea estetică a unor mari scriitori din a doua jumătate a veacului şi chiar de la începutul secolului nostru. Eminescu şi Goga, un roman ca *Şoimii* de M. Sadoveanu sînt doar cîteva din exemplele mai elocvente ce pot fi invocate. Studiindu-se romantismul ca mişcare artistică europeană, s-a văzut că el poartă, de asemenea, puternice amprente naţionale. S-a vorbit, în consecinţă, şi pe bună dreptate, de romantismul german, de cel italian, de cel englez, de cel rus (mai nou se vorbeşte, întemeiat, de cel românesc) etc. Diferenţele sînt calitative: între platforma teoretică (sau practica artistică) a lui Novalis, Manzoni, Byron, Eminescu sau Lermontov nu se pot stabili decît relative echivalenţe. Mai mult. Unele trăsături socotite proprii curentului pot fi întîlnite şi la scriitori anteriori. A apărut atunci noţiunea de preromantism. Aerul nostalgic (ceea ce germanii numesc *Sehnsucht)* străbate şi *Tristele* lui Ovidiu; eroul excepţional e glorificat şi de Homer; reveria erotică e prezentă şi în sonetele lui

Scanned with OKEN Scanner

Petrarca; legea celor trei unităţi în teatru fusese dezavuată şi de Lope de Vega, în tratatul său *Noua artă de a scrie comedii în zilele noastre* (1609). E cazul, oare, să definim romantismul doar ca o mişcare istoriceşte constituită? Pornindu-se de la atari constatări, cercetătorii au început a întrebuinţa noţiunea şi pentru a desemna o anume atitudine estetică, specifică nu unei epoci, ci unui tip uman. Raportîndu-se romantismul, în ipostaza lui de curent, la mişcările anterioare şi la cele ulterioare, s-a observat, apoi, că, într-o sumă de detalii, clasicismul anunţă romantismul iar realismul îl continuă. S-a vorbit atunci despre romantismul clasicilor, despre realismul romanticilor ş.a.m.d." (Martin, A., *M.*, p. 232—234).

Emanciparea sensibilităţii

„În mod curent, Revoluţia franceză din 1789 trece drept cauză primordială a romantismului, fie ca urmare fie mai ales ca opoziţie la acest eveniment. În fond nu este decît simpla ocazie de stimulare a unui fenomen preexistent. Un mare vînt de libertate a început să bată încă pe la începutul secolului al XVIII-lea. (...) Pentru moment, destul numai să precizăm, că, în materie de cultură, principalul stegar al acestui curent de libertate a fost, după cum se ştie, luminismul. Numai că, sub aspectul promisiunilor artistice, iniţiativele sale s-au arătat deficitare.

Urmărind o totală emancipare *numai* a raţiunii, luminismul nu putea să realizeze pe planul artei decît tot forme închise, strînse în cleştele unei teze raţionale, şi ca atare mai limitate decît ale clasicismului, unde exista totuşi o detectabilă armonie şi cu celelalte funcţiuni psihice. Numai luminiştii care şi-au transgregat propriul stil, intrînd adînc şi în domeniul manierismului, ca, bunăoară, Swift, sau în acela al barocului, ca Budai-Deleanu, au putut să spargă, fie prin deformare, fie prin dilatare, amintitele limite. În general, însă, asistăm la o zăvorîre a artei literare în implicite silogisme etanşe, operaţie care a avut loc în ciuda tendinţelor de deschidere liberă în toate direcţiile, deschidere pe care o postula cu atîta zel luminismul.

O uriaşă completare favorabilă artei — şi desigur nu numai artei — a realizat abia romantismul. Avînd ca precedent încurajator emanciparea raţiunii de către luminism, mişcarea romantică a adăugat promovarea liberă a tuturor celorlalte funcţiuni psihice, fantezia, sensibilitatea (supusă în luminism unei suverane raţiuni etice), precum şi acea gigantizată intuiţie pînă la proporţii de viziune cosmică. Dintr-o asemenea completare avea de profitat însăşi raţiunea, devenită cu timpul dialectică, din statică, aşa cum se arăta încă în luminism. (...)

Reversul ar fi acea «maladie» insinuată dezaprobator de Goethe — unul din cauzatorii ei — şi pe care şi-o recunosc şi unii romantici. Într-adevăr, o deschidere prea violentă şi prea vastă a resorturilor senzitive şi imaginative — cele mai vulnerabile ale omului — echivalează cu o sfîşiere a fiinţei. Intensitatea permanentizată a tumultului de vibraţii, rezultat pe această cale, depăşeşte rezistenţa suportului uman la o asemenea încărcătură. O sensibilitate prea ascuţită îl va ucide pe Kleist, o fantezie prea co-

Scanned with OKEN Scanner

pioasă îl va dezechilibra pe Hoffmann, o intuiţie asupra lumii colosală ca însăşi lumea îl va răpune pe Eminescu. Ar putea fi dresată o listă nesfîrşită a romanticilor doborîţi de ponderea propriilor lor dezlănţuiri.

Romantismul cuprinde, aşadar, echipa de sacrificiu care a cucerit vastul teren presărat cu mine explozive, unde se va instala lumea modernă ca să-l fructifice şi să-l sporească în deplină siguranţă. Mult invocatul «rău al secolului» nu este decît ceea ce noi, cei de astăzi, am numi o «maladie dialectică». Faptul că arta, aşa cum spune Heisenberg, «s-a dedicat într-o mare măsură temelor şi problemelor care s-au ivit prima dată în romantism» ne arată cît de necesar apare lumii moderne, ceea ce-i «bolnav» pentru optica lui Goethe.

Rămîne, totuşi, să mai atingem o treaptă a precizării. Care este anume terenul cucerit de mişcarea romantică, şi intrat apoi în folosinţa întregii lumi moderne? Este, în trăirea omului, registrul transgresărilor categoriale. Deşi dotaţi cu o mare capacitate de absorbţie a senzaţiilor imediate şi îndeobşte a datelor palpabile, marii romantici trăiesc totuşi cu o însemnată pondere a intuiţiei lor, în alte spaţii, în alte timpuri, chiar în alte regnuri şi alte categorii de existenţă. Ei le considerau ca *alte* feţe ale realului. De aceea, într-unul din aforismele sale, Novalis a postulat, ca pandant al logicii, o nouă disciplină *filozofică,* aceea a «fantasticii». Totul constituie un efectiv teren nou, cucerit de romantici". (Papu, *E.r.* p. 11—15).

Timp şi devenire

„Filozofia romantică introduce (...) un element destul de rar în trecutul cugetării omeneşti şi anume reprezentarea lumii ca devenire. Ideea revine deopotrivă în sistemele cele mai caracteristice ale filozofiei romantice, în acelea ale lui Schelling şi Hegel şi fără îndoială că evoluţionismul modern de formă ştiinţifică n-ar fi fost pregătită mai înainte de către speculaţia romantică.

Însemnătatea consecutivă a ideii de timp ne apare apoi cu limpezime, dacă luăm în considerare afectele cele mai reprezentative ale sufletului romantic. Romanticul este în adevăr, fiinţa care are o adîncă şi variată experienţă a timpului. Toate sentimentele lui sunt în legătură cu trăirea timpului. Mai întîi, întoarcerea sufletului către trecut, emoţia săgetătoare stîrnită de fantoma trecutului măreţ sau fericit, revenit către noi dă un îndemn sau o mustrare. Apoi, aspiraţia sufletului către viitor, năzuinţa către ceva care nu s-a produs, dar care poate schimba faţa vieţii tale şi pe care îl aştepţi cu un amestec de sentimente, în care se poate desluşi farmecul şi neliniştea. Cînd nu este nici una nici alta, afectul romantic devine *urîtul,* adică sentimentul timpului fără conţinut şi al aspiraţiei sterile. (...)

Dar această proiecţie în succesiv, o întîmpinăm nu numai în icoana sa despre lume, nu numai în afectele sale tipice, dar şi în propriul fel de a se intui, al individualităţii romantice. Dacă astfel omul clasic se simţea ca o structură închegată, capabilă să se lupte cu forţele adverse şi capabilă să se sfarme de ele, individualitatea romantică se resimte fluentă şi fără formă precisă. Omul romantic nici nu se menţine într-o formă oarecare.

Scanned with OKEN Scanner

ci doreşte necontenit să-şi schimbe forma şi să le îmbrăţişeze pe toate. Idealul de cultură al romanticului este acel *universalism,* pe care Fr. Schlegel îl recunoaşte cu limpezime, scriind: «Un om cu adevărat liber şi instruit trebuie să se poată acorda după voe filosofic sau filologic, critic sau poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, aşa cum putem acorda un instrument în orice timp şi în orice grad» *(Lyzeumsfragmente,* 55). (...)

Acestei lipse de formă i-am atribuit (...) inaptitudinea pentru tragic a omului romantic. Eroul tragic al clasicismului a fost astfel înlocuit în romantism prin aşa numita *natură problematică,* pe care Goethe o defineşte odată drept acel caracter «care nu se simte adaptat în niciuna din situaţiile în care s-ar găsi şi pe care nu-l poate mulţumi niciuna; o situaţie din care rezultă un enorm conflict, care mistuie viaţa, fără să-i aducă vreo satisfacţie». Omul în luptă cu sine însuşi, care devine şi nu se încheagă niciodată, firile hamletice sau faustice, sunt caracterele cele mai reprezentative ale romantismului. În descrierea omului romantismul a deplasat astfel accentul de la forma cristalizată, către procesele care o pregătesc şi această deplasare a putut fi cu bună dreptate caracterizată, ca o coborîre în regiuni mai subiective ale individualităţii." (Vianu, Tudor, în Călinescu, G.-Călinescu, M.-Marino-Vianu, *C.,b.,r.,* p. 271—273).

O tipologie dualã

„Clasicism—Romantism sînt două tipuri ideale, *inexistente* practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă.

Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupeşte şi sufleteşte, «normal» (slujind drept normă altora), deci «canonic».

Individul romantic este utopia unui om complet «anormal» (înţelege excepţional), dezechilibrat şi bolnav, adică cu sensibilitatea şi intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu. Expresiile trebuiesc luate într-un sens cu totul literar, evitîndu-se confuzia cu patologia medicală.

Din aceste proporţii putem acum deduce *more geometrico* toate aspectele eroului clasic şi eroului romantic şi vom vedea îndată că notele lor ideale sînt confirmate şi istoric.

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e «sănătos» cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficienţă a antenelor nervoase.

Romantismul se ştie, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, orb, lepros (citãm suferinţele «clasice» ale romanticului) atribuindu-i utopic o complexitate senzorială şi sufletească mai mare decît aceşti bolnavi o au în realitate. Bolnav încearcă a fi şi autorul romantic (Lenau, Chopin, Eminescu·etc.), chip de a spune că atunci cînd se întîmplă a fi bolnav are sentimentul de a fi pe o culme.

Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat. Romanticul e femi·nin, impulsiv, sentimental, plîngăreţ. (...).

Să trecem acum la temperatura sîngelui. Este explicabilă relativa im-

Scanned with OKEN Scanner

pasibilitate şi placiditate a clasicului, consecinţă a temperaturii sale normale. Romanticul (utopic vorbind) e totdeauna un febricitant, un agitat, un delirant, un precipitat, un sicilian. (...) Clasicul e placid, romanticul poate fi hieratic.

Complexitatea intelectuală şi sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanităţi, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Romanticul e un «om de Renaştere» genial, integral (într-asta Renaşterea nu e clasică şi nu reprezintă o reluare exactă a mentalităţii antice). Se poate vorbi de o «insaţiabilitate romantică», în raport cu cumpătarea clasică, horaţiană. Campoamor, printr-un erou al său, Honoriu rîvnea voinţa lui Attila, ştiinţa lui Dante, simţirea lui Mahomet, bogăţiile lui Cresus şi puterea universală a lui Carol Quintul. (...)

Clasicul are o percepţie de sine ştearsă, e obiectiv, mod de a spune că nu se distinge de categoria lui ideală, romanticul are un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul

Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speţă, romanticul se distimge printr-o iubire excesivă, lascivă şi «spirituală», sau prin ură bestială.

Clasicul e social, sociabil, «comerţul», conversaţia («dialogul» e forma literară înalt clasică). Romanticul e singuratic, eremit, solilogic, sau fracţionar, rebel în fruntea mişcărilor populare *(Împărat şi proletar)*. (...)

Clasicul, arătînd interes pentru tipurile eterne, are despre lume o viziune carcaterologică. Romanticul vine cu interes istoric. Romanticii toţi sînt nişte istorici, în vreme ce clasicii sînt moralişti.

Din interesul pentru omul abstract, exemplar, clasicul cultivă portretul moral; din interes pentru omul concret, romanticul cultivă biografia.

Astfel vorbind, interesul dogmatic al clasicului pentru inteligibilul elementar duce la etică şi politică, în vreme ce romanticul, în căutare înfrigurată de sensuri noi, îşi pune probleme, are idei, face metafizică.

În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervenţă) faţă de zei, e catolic. Romanticul e sau ateu, sau mistic şi inchizitorial. Extremele, cum vedem, sînt ale romanticului, iar mijlocul al clasicului. De asemeni, romanticul are un suflet profund individual şi în acelaşi timp de gloată, în vreme ce clasicul aduce un suflet de om de «societate exemplară». (...)

Sub aspect temporal, clasicul trăieşte într-un prezent etern, e un eleat; romanticul stă în perspectiva unui trecut indefinit, e un heraclitian.

Clasicul are o imagine *ne varietur* a vieţii. Romanticul vede decrepitudinea, ruina, cadavrul (loc comun).

Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii (acum se poate înţelege rostul teoretic al acestei constatări obşteşti). În clasicism te izbeşte arhitectonicul, decorul unic. În romantism varietatea faunei şi florei. În romantism natura copleşeşte pe om şi geologia e mai «naturală» decît în realitate unde industria umană conturează mereu peasajul. De aceea antedeluvianismul e o utopie romantică. Dar şi arhitectura uriaşă, monstruoasă, crescînd ca o vegetaţie de piatră e romantică.

Clasicul e un civilizat la rudiment. Romanticul e un barbar, ori grosolan, ori fin la modul asiatic.

Nuanţînd propoziţii spuse, clasicul trăieşte în lumea ideală statică, mitologică; romanticul în universul propriu fantastic." (Călinescu, G., în Călinescu G. — Călinescu, M. — Marino — Vianu, *C.,b.,r.*, p. 10—17).

Scanned with OKEN Scanner

Realismul

Începutul realismului modern este legat de o atitudine programatic antiliteraturizantă, de voinţa de a înlătura clişeele (modelele umane proiectate în sfera idealului) fie ele clasice ori romantice. În plus, apare conştiinţa factorului economic, a determinismului pe care îl induce mentalităţii personajului (căci realismul este aproape univoc epic) şi conduitei sale apartenenţa de clasă. Este aici, probabil, consecinţa conştientizării structurilor şi dinamicii sociale în sînul burgheziei ajunse la o maturizare deplină. Stendhal şi Balzac în Franţa, Dickens în Anglia, Gogol în Rusia, etc., vor aduce la perfecţiune observaţia realistă astfel orientată. Scriitorul realist ambiţionează să ofere lectorului nu eşantioane, ci scheme-tip ale determinismului social şi comportamentului uman ce decurge din el în condiţii oarecum particularizate pe diverse nivele de ierarhie şi situare socio-profesională, geografică, etc. Desprins din realism, naturalismul va merge înspre voinţa de cópii perfecte, minuţioase, fotografice ale realului, împingînd tipicul înspre extreme considerate mai caracteristice decît media, înspre situaţiile excepţionale ale condiţiei sociale a individului (mizeria şi promiscuitatea totală, marginalizarea estropiaţilor, a marilor suferinzi, etc.). Depăşind limitele secolului al XIX-lea în care s-a conturat ca şi curent, gama de soluţii literare în chestiunea transferării aspectelor definitorii ale realităţii în textul epic se va diversifica. Realismul psihologic reduce ponderea evenimentului exterior pentru a urmări cu precădere şi acribie analitică, ce merge pînă la nuanţa infinitezimală, urmările acestora pe planul trăirii interioare (Proust); realismul mitologic întrebuinţează corelaţia cu situaţii mitice pentru a sonda pe această cale tiparul arhetipal manifest în existenţa cotidiană (James Joyce), etc. Literatura română intră în contact cu un proto-realism graţie „fiziologiilor" (portrete de tipuri

Scanned with OKEN Scanner

umane considerate caracteristice pentru un anumit mediu social) cultivate de un Kogălniceanu, Negruzzi, etc., ajunge apoi la stadiul unui contact matur, deplin edificat, cu acest curent datorită lui Filimon şi *Ciocoilor* săi, se deschide, prin Duiliu Zamfirescu unor modalităţi mai complexe, îmbinînd investigarea interiorităţii umane cu studiul relaţiilor sociale în care se află prins personajul pentru ca, în întreg decursul deceniilor ulterioare începutului de secol, pînă în stricta contemporaneitate, să exploreze disponibilităţile acestei metode artistice sub diversele ei laturi prin Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Marin Preda, Augustin Buzura, Constantin Ţoiu, etc. Curent literar, în sens de şcoală literară, realismul nu s-a constituit însă decît în deceniile de dinaintea şi de după mijlocul secolului al XIX-lea, cînd întîlnim şi un model uman specific; eroul dotat cu o personalitate între ale cărei note distinctive figurează activismul, energia morală alături de o mai mult sau mai puţin accentuată lipsă de scrupule în alegerea mijloacelor, modalităţilor de afirmare socială etc.

Limbaj şi reprezentare

„Există diferite grade de abstractizare a tipului, care merg de la nivelul concret istoric, pînă la acela simbolic şi mitologic. Unul este gradul de abstractizare al personajului în literatura antică şi altul în cea realistă a secolului trecut. Se observă că realismul pozitivist înclină hotărît către circumstanţializarea caracterului, prezentarea lui executîndu-se prin detalii extrem de concrete, fenomen nemaiîntîlnit pînă atunci în literatură. Lucrul este adeseori teoretizat, pînă la exces chiar: «*Perfectul realist,* va scrie Champfleury, *trebuie să facă portretul fizic al unui individ, descrierea obiceiurilor sale, talia exactă a omului şi chiar greutatea sa*». Realismul se opune atunci net clasicismului, prin abundenţa detaliilor concrete şi mai ales faţă de romantism, prin verosimilitatea tipurilor create. Înseamnă aceasta că realismul va renunţa la trăsăturile etern umane pentru a impune aglomerarea de detalii nesprijinite pe verticalităţi? Evident că nu. Realismul nu face altceva decît să fundamenteze teoria caracterelor pe baza descoperirilor din ştiinţele fizice şi naturale, prin introducerea masei redundante a detaliilor în demonstraţie, păstrînd nealterat acel caracter al artei care constă în a fi mai reală decît realitatea, prin punerea în relief a elementelor semnificative ale realităţii date şi ordonarea sau eliminarea nesemnificativului. Tipul va fi şi pentru realism intersecţia dintre particular şi general, dintre atemporal şi temporal. Esteticianul Georg Lukacs va formula exact acest adevăr; «*Categoria centrală, criteriul fundamental al concepţiei literare realiste este «tipul», mai precis acea sinteză specială, care, atît în cîmpul caracterelor, cît şi în acela al situaţiilor, uneşte organic genericul şi individualul. Tipul devine tip nu prin caracterul de medie şi nici chiar prin caracterul său individual, oricît de aprofundat, cît mai curînd prin faptul că în el confluează şi se întemeiază toate momentele determinate din punct de vedere uman şi social, esenţiale unei perioade istorice*».[1] Aceste

Scanned with OKEN Scanner

idei despre tipicitate stau la baza tuturor concepţiilor tipologice remarcabile, de la Balzac la Caragiale şi de la Twain la Zola. Ele vor fi prelungite în secolul nostru şi teoretizate de mulţi scriitori, între care Maxim Gorki.

O altă problemă care se pune în cazul realismului, este aceea a gradului de «realism» al personajelor. Se poate observa uşor că există sensibile diferenţe între un personaj principal şi cele secundare. Flaubert afirmase: *«Doamna Bovary sînt eu»;* dar doamna Bovary este un personaj unic în felul său în carte, opus tuturor celorlalte. Există în orice roman un personaj principal care oferă centrul de perspectivă şi altele care sînt privite din această perspectivă. Există personaje subiect şi personaje obiect, personaje care privesc şi personaje care sînt privite. Prin personajele subiect autorul îşi expune de obicei viziunea asupra lumii; celelalte au rolul de a o ilustra, prin adeziune sau opoziţie. Or, în mai toate cazurile, viziunea romancierului este elementul de maximă istoricitate şi subiectivitate, este elementul de suspiciune care întîmpină cele mai multe obiecţii, în timp ce personajele secundare sînt mai întotdeauna, ca simple obiecte, realiste şi veridice. Pornind de aici, se poate face încă distincţia între operele concepute după o metodă realistă şi cele de tendinţă realistă. Distanţa de perspectivă este minimă între personajele secundare şi cele principale în cadrul unei opere realiste, toate personajele fiind obiecte, ca într-un autentic examen ştiinţific cum se întîmplă la Balzac, Zola sau Flaubert. În operele de tendinţă realistă personajul principal este, de obicei, nerealist, în sensul neverosimilităţii comportamentului şi filozofiei sale în timp ce personajele secundare, obiectualizate sînt concepute distanţat, realist. George Sand bunăoară rămîne tributară unei concepţii sentimental romantice, dar va construi personaje secundare după metoda realistă.

Ultima problemă care interesează este aceea a aspectului stilistic al metodei realiste. Soluţiile decurg în mod firesc din principiile enunţate pînă acum. Mai toţi realiştii pun pe planul secund latura artistică, accentuînd pe aceea ştiinţifică sau filozofică. Autorii devin savanţi, secretari, funcţionari, istorici, fotografi, grefieri, filozofi. Realistul, care se supune la realitate, va încerca sub raport lingvistic şi stilistic o rupere de normele scrisului frumos şi convenţional recurgînd la fenomenele de limbaj comun ale momentului. Caracterul determinist şi demonstrativ al operelor va fi prezent în ordinea stilistică prin schema narativă strict logică şi cronologică a expunerii. Simplitatea ansamblului va fi reflectată de simplitatea sintetică, de exactitatea termenilor. Se refuză ornamentul stilistic prin opţiunea pentru procesul-verbal, pentru transcrierea dialectică, de argou, întrebuinţată de personajele istoricizate. Nu se va renunţa nici la pitoresc sau la cuvîntul vulgar, la limbajul halelor sau al bursei. Aceste înclinaţii vor declanşa de altfel cele mai multe dintre criticile aduse realiştilor. Urechile cititorilor timpului nu erau obişnuite, dar se vor obişnui rapid cu această gramatică a vulgarului cotidian. Treptat, pe măsura acumulării de principii teoretice şi lucrări literare propriu-zise, realismul se va contura ca metodă, fie că autorii pornesc de la cuceririle ştiinţifice ale secolului, fie că obiectivează artistic o experienţă de viaţă personală. Paralel cu observaţia realistă, metoda perfecţionează *imaginaţia* realistă. Cînd posibilităţile metodei se vor epuiza, spre sfîrşitul secolului, aşa cum posibilităţile romantismului se vor epuiza în vremea lui Balzac, metoda realistă va in-

Scanned with OKEN Scanner

tra într-o confruntare cu alte metode de abordare a realităţii. Evident, nu este vorba de un deces, ci de o coexistenţă. Longevitatea realismului ca metodă, diferă în plan geografic. În orice caz, în secolul nostru metoda realistă devine o metodă printre alte metode".. (Popa M., *R.*, p. 108—111).

Interferenţe

„Indiferent de ce tip, arta de totdeauna se defineşte în funcţie de o anume atitudine faţă de real în înţelesul cel mai curent: faţă de existenţa obiectivă. Chiar negînd lumea fenomenală, arta nu o poate ignora, nu se poate dispensa de reprezentări alcătuite din date ale realului. Brahma, spiritul universal, nu-i în gîndirea indică decît o abstracţie, şi totuşi, există statui ce-l înfăţişează antropomorfizat, iar literatura îl arată ca pe orice zeu; ea a făcut din Aman un personaj epic. (...) Arta contemporană abstractă are şi ea contingenţe cu lumea obiectivă prin simplul fapt de a opera cu suprafeţe, volume, linii, culori şi de a sugera ceva. În acest sens, e absurd a vorbi de un «realism fără ţărmuri». Prin însuşi faptul de a fi, arta implică un sens, pentru transmiterea căruia îşi creează un sistem de semne, iar pentru a putea să-l creeze nu dispune de altă materie şi de alte forme decît cele conţinute difuz în existenţa reală, pe care o poate modifica, nu însă desfiinţa. Dacă o desfiinţează, propunînd un haos de sunete sau nişte corpuri informe, îşi pierde automat calitatea de artă.

A conferi însă realismului un înţeles atît de larg ar însemna a-l goli de conţinut. Aşezînd *Ramayana, Ghilgameş, Iliada, Prometeu* al lui Eschil, *Broaştele* lui Aristophan, *Divina Comedie, O mie şi una de nopţi, Don Quijote, Faust* într-un acelaşi spaţiu conceptual, am face, din toate o apă şi-un pămînt, reducînd caracterizarea la zero. Trebuie însă relevat că o doză oarecare de asemănare a existenţelor fictive declarate în cuprinsul artei cu existenţa obiectivă, o cantitate (variabilă) de realism, cu alte cuvinte, nu poate lipsi din nici o operă. (...)

Cu modul clasic şi cu cel romantic, realismul se găseşte în raporturi complexe. El are în comun cu cel dîntîi năzuinţa către tipicitate, cum şi sobrietatea, simţul măsurii, obiectivitatea (raţiunea), oroarea de emfază şi patos, dar i se opune prin înţelesul diferit acordat noţiunii de tipic, prin instalarea în real, refuzul de a considera oamenii şi faptele sub specia idealităţii, prin faptul de a porni din realitate spre ideal, şi nu invers, în fine, prin orientarea spre straturile de jos, prin explorarea adîncă a socialului. Prin unele din aceste particularităţi, realismul se întîlneşte cu modul romantic, înlăuntrul căruia a şi vieţuit în secolul trecut, aidoma pruncului în uter. Romantismul francez, ca şi cel românesc, a pregătit direct realismul prin interesul pentru concretul istoric, pentru social, pentru culoarea de epocă, pentru existenţa dezmoşteniţilor. Dar pregătindu-l, şi-a săpat implicit mormîntul, deoarece mijloacele realiste de investigare a realităţii diferă sensibil de cele romantice, realismul excluzînd subiectivitatea manifestă, sentimentalismul, idealizarea figurilor. Dacă romantismul şi clasicismul sînt moduri autentice (nu fără afinităţi totuşi), fiecare propunînd un

Scanned with OKEN Scanner

alt tip de structurare artistică (subiectiv şi patetic unul, obiectiv şi echilibrat celălalt), realismul participă la constituirea amîndurora, neaderînd integral la nici unul. Această conlucrare devine posibilă întrucît natura specifică a realismului se defineşte nu atît în funcţie de anume ideal de organizare internă a operei de artă, cît în funcţie de raporturile operelor cu existenţa obiectivă. E ceea ce face posibilă şi chiar inevitabilă infiltraţia (în proporţii variabile) a realismului şi în curente ulterioare cristalizării lui din secolul trecut: în simbolism, expresionism şi celelalte, inclusiv (într-o formă paradoxală) în suprarealism. Căci dacă realismul nu s-a născut acum un veac şi jumătate, ci mult mai înainte, el nici n-a dispărut o dată cu descompunerea şcolilor ce-i poartă numele. Conţinut în moduri artistice anterioare apariţiei lui oficiale, ajungînd — prin Stendhal, Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Jokai Mor, Reymont, Rebreanu, Moricz Zsigmond ş.a. — să se substituie modurilor respective, realismul şi le asimilează, eliminînd ce nu-i convine, pentru ca, după insurecţia simbolistă, să se retragă din prim-planul artei, spre a se insinua, ca înainte vreme, în toate sau în majoritatea celorlalte curente. (...)

Realismul literaturii socialiste nu poate să nu aibă (dacă e cu adevărat realism) o sumă de caractere proprii care să-l diferenţieze de acela al creaţiei artistice actuale din lumea capitalului, ca şi de vechiul realism. Natural, ele nu pot fi stabilite anticipat. Cercetătorilor şi teoreticienilor nu le rămîne decît să le deducă din operele exemplare ce s-au creat şi să le sprijine prin aprecierea după merit a respectivelor opere. Un lucru e cert: realismul artei socialiste nu poate deveni un corset, fără riscul de a se autosuprima. El implică, din contră, o emulaţie creatoare care să mobilizeze cele mai variate resurse, generînd o diversitate de moduri artistice, de stiluri, să permită expansiunea nestînjenită a tuturor personalităţilor autentice." (Micu, *P.*, p. 66—69).

Dincolo de mimesis

„Cînd vrei cu tot preţul să stabileşti *norma*, e aproape fatal să implici şi sancţionarea abaterii de la normă... Or, în materie de realism (deocamdată) mi se pare că e extrem de dificil să pui graniţe estetice riguroase. Nu pentru că aş pleda pentru un «realisme sans rivages» (formulă convenţională la urma urmelor), ci fiindcă pur şi simplu istoria literară şi estetica nu pot pune semne de egalitate între *Cousine Bette* şi *Învierea*, între *Great Espectations* şi *Doctor Faustus*, între *A la recherche du temps perdu* şi *Adio, arme* sau *Cui îi bate clopotul* etc.; iar la noi, între *Ciocoii vechi şi noi* şi *Patul lui Procust* — deşi toate aceste opere sînt socotite (fie şi în manuale) drept *realiste* şi uneori îmbiate ca «modele de realism»! În trecut existau două tendinţe cînd se vorbea despre termenul în cauză: una, cea mai dogmatică, absolutiza precepte ale unui curent istoriceşte determinat (şi consumat) în secolul al XIX-lea, înglobînd aici, pe tăcute, o bună parte şi din naturalismul francez; a doua, detecta realismul la toate treptele dezvoltării istorice a artei (un «realism antic», unul al «renaşterii», un «realism clasic» ş.a.m.d.) dînd astfel un caracter de fatalitate categoriei. În

Scanned with OKEN Scanner

ambele sensuri, *realismul* devenise o adevărată farfurie zburătoare. Foarte multă lume afirmă că l-a văzut. Un lucru e sigur: altul e realismul balzacian, altul al operei lui Thomas Mann, Galsvorthy, Roger Martin du Gard, Faulkner, John dos Passos; într-un sens putem vorbi despre *realism* la Dostoievski, într-altul la Proust sau Kafka... Iar la noi, spre pildă, cine ar putea confunda realismul (de la care se revendică totuşi) lui Duiliu Zamfirescu şi acela, să zicem, al lui Ionel Teodoreanu şi Camil Petrescu? Autorul *Patului lui Procust* scria în 1926 despre creatorul *Medelenilor,* nu fără condescendenţă, că «metoda literară» a aceluia «este cea clasică a romanului francez transformată şi confirmată de scriitorii ruşi. Crearea prin incidente de viaţă, prin înfăţişarea directă a faptelor şi oamenilor, spre deosebire de metoda analitică şi comentatoare. Întîmplările de la Medeleni sînt astfel o lungă serie de fapte povestite direct. În genere, valoarea unor astfel de opere are valoarea incidentelor pe care le înregistrează». Camil Petrescu se plasa, implicit, de partea unui realism analitic şi «static», cum va teoretiza mai tîrziu un alt prozator valoros, tot realist, Anton Holban. În toate cazurile, e de luat în considerare nu «scriitura» realistă, ci fundamentul filozofic al fiecărui realism în parte,care colorează foarte diferit viziunea despre realitate a unui prozator hrănit cu lectura lui Husserl sau a celui oprit la explicaţiile pozitiviste asupra omului, faţă de simpatizanţii teoriilor «behavioriste», să zicem. Nevoia însuşirii unui punct de vedere filozofic, pentru ca opera de artă să nu fie simplă *reproducere,* ci *explicare* a realităţii, o semnalase în cultura noastră încă Ibrăileanu, formulînd pe baza acestui principiu unele din rezervele sale faţă de proza lui Thomas Hardy şi Liviu Rebreanu. N-am să caut neapărat citatul, dar criticul demonstra foarte convingător că faptele vieţii redate în brutalitatea lor, fără o explicaţie a nexului lor intim, sperie pur şi simplu. dacă cititorul contemporan vrea să se regăsească într-o operă, nu e pentru că ar dori să retrăiască o realitate haotică, debusolată, descurajantă, ci tocmai fiindcă presimte posibilitatea de a afla în artă o cheie, o explicaţie a sensurilor existenţiale. *Realism* înseamnă aşadar şi *atitudine* şi *răspuns.* Marile opere dau expresie nu numai neliniştilor, fervorilor, aspiraţiilor noastre; ele caută să pătrundă şi să înţeleagă o realitate categorială alcătuită din individual şi colectiv, din uman şi inuman, singurătate şi istorie, libertate şi tiranie, tragic şi sublim, de care omul modern se izbeşte aproape la fiecare pas în fantastica lui existenţă cotidiană. Un realism al zilelor noastre, fără să căutăm a-i pătrunde înţelesurile într-o explicaţie a omului oferită de umanismul socialist, ar fi un recul către forme de artă desuete, ori un nonsens." (Zaciu, *O.,* p. 312—314).

Scanned with OKEN Scanner

Simbolismul

De origine germană după unii, franceză după alţii, simbolismul aduce în peisajul poetic al ultimului pătrar al secolului al XIX-lea atît sensibilitatea nordică pentru mister şi sensuri parţial absconse, parţial revelate, cît şi rafinament galic în arta de a sugera cu aparentă simplitate stări psihice complexe şi totodată difuze. Astfel fiind, acest curent literar se opune parnasianismului specializat în descripţia ambiantului vizual. Ca tipologie a eului liric, scriitorul simbolist se încadrează categoriei estetului, propunînd în textele sale o natură organizată după principii de artă (parcul, grădina), interioare compuse în vederea obţinerii unui efect de ordin plastic, sau dezvoltînd în trăirile pe care poemul le sugerează un tip de reacţie axat pe sublinierea dimensiunilor estetice ale faptului de viaţă, oricare ar fi natura acestuia (cadavrul unui soldat poate oferi ochiului graţiozitate în armonizarea sa cu peisajul, la Rimbaud). Acestei trăsături i se daugă tema voiajului înspre ţinuturi exotice, fascinaţia depărtărilor şi a nomadismului (Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud) întregind astfel imaginea unei atitudini esenţiale a scriitorului simbolist, evazionismul, părăsirea contactului direct cu brutalitatea realului. Consubstanţială retragerii în imaginarul estetizant ori exotic apare o stare de spirit specifică, *spleen* -ul, plictisul în faţa urîtului existenţei. Ambele manifestări sînt expresia unei reacţii tacite de opoziţie la formele de alienare umană (platitudine şi ipocrizie în viaţa socială, cultul valorilor pecuniare şi desconsiderarea celor neconvertibile financiar, ş.a.m.d.). Numele curentului designează procedeul său tehnic favorit, găsirea de corespondenţe între obiecte poetice (reprezentări obiectuale sau ale unor grupări obiectuale, reprezentări de evenimente, etc.) şi imagini, sentimente, percepţii, complexe ideatice; într-un cuvînt, a sugera fără a numi, fără a descrie (Stéphane Mallarmé).

Scanned with OKEN Scanner

În această perspectivă, universul întreg este o multitudine de *corespondențe*, o „pădure de simboluri" (Baudelaire) imanente, existente în sine, poetului revenindu-i misiunea (și vocația) de a le descoperi — deschidere metafizică certă. Literatura română cunoaște mai întîi simbolismul, pe anumite laturi ale sale (instrumentalistă — corpul sonor al versului, asocierea diversă a silabelor imită sunetele naturii), ca articol exotic de import într-o atmosferă predominant romantică, prin Alexandru Macedonski, pentru ca ulterior același Macedonski (în ciclul *Nopților*, în rondelurile sale) alături de un Ștefan Petică, Ion Minulescu și alții să încetățenească temele majore ale curentului. Dimitrie Anghel cultivă o variantă autohtonă de simbolism acordată temperamentului său poetic și limitată la spectacolul floral. Profunzime existențială conferă însă versurilor de o asemenea manieră George Bacovia.

O stare de spirit

„Este evident mai întîi faptul că simbolismul se dezvoltă dintr-un nou «*mal du siècle*», apărut în special în Franța, în ultimele decenii ale veacului trecut. Făcut din dezamăgire, neîncredere în viitor, conștiință a «învingerii» și a lipsei de speranțe, neliniște, nemulțumire confuză și iritată de prezent, pînă la sufocare, exacerbare a simțurilor și nevoie de evadare, această stare de spirit depresivă, despre care există numeroase mărturii de epocă, (...) crește pe două realități sociale fundamentale: profunda decepție interioară care a urmat înfrîngerii din 1870, apoi eșecului Comunei, și repulsia față de spiritul filistin al marii burghezii în netă ascensiune în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. (...) În același timp, un rol important urmează a fi recunoscut și temperamentului, deci și unui coeficient individual. Poezia simbolistă își trage o parte din sevă și dintr-o anume structură interioară contemplativă, abulică, indecisă, de o certă complexitate interioară, cu inclinații retractile, introvertite și inhibitorii. Nu trebuie pierdut din vedere, în sfîrșit, și un alt factor important: toți acești poeți sînt produsul și al unei sensibilități citadine «moderne», am spune chiar pariziene, cu un registru propriu de emoții și senzații, mai fine, mai rafinate, uneori alterate în sensul nevrozei, morbidului și în genere a spiritului «decadent», cu care totuși simbolismul nu se confundă, nici în esență, nici în totalitatea manifestărilor sale. Schimbînd ce trebuie schimbat, în funcție de condițiile noastre istorico-sociale specifice, același nou «*mal du siècle*» apare și la noi, iar poeții români ai epocii, formați într-un mediu oarecum asemănător, se vor arăta receptivi în mod firesc la spiritul, temele și decorurile aceleiași poezii — simboliste". (Bote, S.r., p. 36—38).

Diversitatea opțiunilor

„Asemeni romantismului, mișcarea simbolistă a fost sfîșiată de tendințe profund contradictorii, motiv pentru care s-a și descompus curînd

Scanned with OKEN Scanner

în mai multe curente: expresionism, futurism, unanimism, suprarealism etc. (...) Sub aspectul conținutului, ca și al stilului, există vizibile diferențe, mai întîi, între «simboliști» și «decadenți». Ce caracterizează lirica decadenților (Verlaine, Rimbaud, Charles Cros, Tristan Corbière, Jules Laforgue), peste toate fireștile diferențieri individuale, e permanenta prezență în opera lor a semnelor existenței reale, văzută mai ales în ceea ce are diform, întristător și oribil. Înrudiți în unele privințe cu naturaliștii, decadenții își caută materialul de inspirație în lumea citadină periferică, evocînd cafenele sărace, cîrciumi sordide, mansarde igrasioase, localuri rău famate, spitale, ospicii, bîlciuri dărăpănate, populîndu-și versurile cu vagabonzi, ftizici, femei pierdute, alcoolici, nebuni, cu acrobați saltimbanci, dansatoare palide, clorotice, cu Arlechini, Colombine, Pierrots, creionînd peisaje dezolante, cu plopi și neguri, comunicînd în genere tristeți grele, mistuitoare, cu aerul, uneori, de a le lua în rîs, de a se amuza de propriile lacrimi. În expresie, ce ia adesea calea notației de senzații și impresii fugare, «decadenți», Verlaine și Jules Laforgue îndeosebi, sînt îndatorați picturii impresioniste (...). La «simboliști», influențați mai mult de Mallarmé decît de Verlaine, constatăm tendința evadării din real, a abolirii realității. În măsura în care aplică principiile estetice pe care le afirmă, ei pot fi apropiați de expresioniști. Unii se dedică experiențelor pronunțat formaliste (René Ghil și adepții săi), vrînd să facă o poezie în care sonoritatea și «culoarea» cuvintelor să-și fie propriul conținut, unic, alții, neîncumetîndu-se să nege integral mijloacele consacrate ale expresiei lirice, se trudesc să le perfecționeze prin încetățenirea versului liber: Gustave Kahn. Fără mari ambiții de inovator al formei, folosind cu egală virtuozitate versul regulat și cel liber, Henri de Régnier profesează o poezie a «jocurilor rustice și divine», contemplativă, evocînd priveliști cîmpenești, marine și din alte sfere, citadine mai ales (parcuri, grădini, havuzuri, fîntîni, statui), învăluite într-un abur diafan, dematerializate, desprinse parcă din vis ori întrupate din muzică. În Belgia, Maurice Maeterlinck scrie piese de teatru simbolice cu personaje nepămînteşti, răscolite de simțăminte stranii. Alături de simbolismul căutărilor formale și formaliste, de cel evazionist, de simbolismul reveriilor și misterelor, s-a afirmat și un alt simbolism: izvorît din convulsiunile realității social-istorice. Dacă în versurile pline de aer și lumină ale unui F. Viellé-Griffin, ale unui Stuart-Mérill sau ale lui Francis Jammes au apărut aspecte ale vieții omenești închinate muncii, efortului constructiv, flamandul Emile Verhaeren, militant socialist își trage substanța din însuși tumultul istoriei contemporane. Verhaeren e poetul «cîmpiilor halucinante», răscolite și smulse violent din pacea lor patriarhală (natura se zbuciumă în versurile lui ca în pînzele lui van Gogh), al «orașelor tentaculare», în fumul și zgomotul infernal al cărora vede, cu frenetică bucurie, plămădindu-se ființa lumii viitoare". (Micu, *I.*, p. 129—130).

Simbolismul românesc

„Dincolo de contradicțiile sale interioare, simbolismul a deschis o nouă direcție în lirica românească. Dar, se știe, nu se poate considera că

Scanned with OKEN Scanner

simbolismul reprezintă o direcţie cu totul insolită, nelegată de peisajul permanent al poeziei româneşti aşa cum s-a încercat să se acrediteze în ultima vreme şi nici că odată cu el începe poezia românească. Dimpotrivă, o analiză ştiinţifică riguroasă demonstrează incontestabil faptul că, deopotrivă prin motive ca şi prin modalitate, simbolismul reia unele dintre cuceririle lirice ale paşoptismului. Exemplul lui Macedonski, care s-a revendicat mereu ca descinzînd din tradiţia poeţilor munteni ai generaţiei de la 1848, poeţi în versurile cărora au răsunat idealurile sociale şi naţionale ale epocii, precum Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Bolliac etc. este cu totul elocvent. Apoi, chiar în cadrul poeziei simboliste de la *Viaţa nouă*, problematica socială, şi ea reluînd motive majore din moştenirea paşoptistă, va fi practicată cu remarcabile rezultate. Aşa se şi explică de ce poeţi cunoscuţi pentru militantismul lor socialist (Traian Demetrescu, Şt. Petică, Emil Isac, Mihail Cruceanu, Elena Farago) au cultivat simbolismul. Şi această problematică socială în care idealurile generoase ale socialismului militant ocupau locuri centrale, a conferit valori unanim apreciate substanţei poetice. Nu ar trebui ignorate în judecăţile de evaluare nici faptul ştiut că simbolismul se impune ca o direcţie lirică bine precizată într-o perioadă dificilă, stăpînită dominator de un posteminescianism schilav şi un romantism minor (Densuşianu îi spunea primitiv). Înnoitor în expresie, mijloace şi substanţă ideatică, simbolismul avea să propună noi sensuri şi motive, recreînd un alt univers, puţin cunoscut, dar tulburător. Constituit spre sfîrşitul veacului trecut şi începutul secolului nostru, cînd mutaţiile petrecute în societatea românească îi configurau noi structuri şi o civilizaţie de tip industrial, simbolismul a adus în poezia noastră problematica mediului urban. În plină epocă sămănătoristă şi poporanistă, simbolismul pledează pentru dreptul la expresie estetică a citadinului, aducînd pentru prima oară în lirica noastră motivele specifice lumii urbane. «Dar n-avem şi o viaţă orăşenească — se întreba Ovid Densusianu — nu găsim şi în ea ceva caracteristic, care să aibe dreptul să fie trecut în artă?» A fost deschisă astfel o pagină nouă în poezia românească, evocînd, cu mijloace adecvate şi la o elevată ţinută intelectuală, lumea aglomerărilor citadine, cu preocupările ei specifice, în care neliniştea, elanurile luptelor sociale sau tristeţea resemnărilor înfrînte, peisajul cenuşiu şi uniformizat sînt tot atîtea motive lirice caracteristice. E în anume laturi ale ei o poezie descinsă din zonele romantismului activ, progresist, străbătută, aşadar, de cele mai multe ori, de o problematică socială, luptătoare". (Ornea, *C.*, p. 258—259).

Simbol şi simbolism

„Un prim grup de observaţii privesc procedeele mînuirii *simbolurilor*, figură poetică, precum ştim, deloc tipic «simbolistă», dar tratată uneori de poeţii simbolişti într-un mod aparte. Sensibilizarea prin imagini a acestor simboluri variază de la simpla comparaţie, pînă la metafora complexă de ordinul «corespondenţei».

Pentru ceea ce s-ar putea numi simbolism elementar, plan, poezia lui D. Anghel oferă cele mai bune exemple. La el, «limbajul» florilor este limpede, ele sînt simple embleme pentru «ideile» de melancolie, puritate, amintire etc.:

«...În trandafiri cu foi de ceară,/ Trăiesc mîhnirile şi plînge norocul zilelor de vară.// Ca nalba de curat odată eram, şi visuri de argint/ Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărit,// Ah, amintirile-s ca fulgii rămaşi uitaţi în cuiburi goale!»

Oricine constată aspectul tradiţional al acestui mod de comparaţie, «măiestrie» eficientă, dar elementară, deloc specific simbolistă. (...)

Mai complexă este tehnica sensibilizării simbolului prin imagini care se dezvoltă unele din altele, în joc asociativ. Petică, de pildă, este plin de comparaţii, şi de multe ori nici el nu se poate elibera de particula «ca». Dar comparaţia nu mai este pivotul poeziei, care se construieşte pe aglomerări de imagini convergente.

Iată un exemplu. Poetul vrea să evoce melancolia sumbră, apăsătoare, a fecioarelor «împovărate de-a viselor tortură», şi atunci el se opreşte la imaginea viorilor care tac subit, enigmatic, în noapte *(Cînd viorile tăcură).* Imaginea viorii se continuă cu aceea a «arcuşurilor albe în noaptea solitară», apoi cu aceea a strunelor, a degetelor care le fac să vibreze, «clape de fildeş», «flaute de aur» etc. rezultatul este o reuşită sinteză imagistică, ce poate părea uscată la examenul anatomic, dar a cărei punere în pagină, la lectură, transmite o reală vibraţie. *Romanţa Soarelui* de Ion Minulescu ilustrează aceeaşi tehnică simbolisto-metafizică (dar cu tendinţă de stereotipie) de a scoate cît mai multe sensuri şi a stabili cît mai multe asociaţii posibile dintr-o imagine-cheie:

«Dau fluviilor graţii de reptile,/ Dau mărilor priviri fosforescente,/ iar munţilor din zare, aspecte de gorile,/ Şi brazilor, pe coaste, poziţii indecente.// Dau fructe noi smochinilor uscaţi./ Dau bronzului figură omenească» etc.

Există şi un alt mod de a dezvvolta simbolul, prin aglomerare de imagini de acelaşi tip, în care simbolul devine un fel de scenariu imaginistic, tratat în sine, descriptiv. O astfel de modalitate este însă prielnică alunecărilor formaliste, deoarece sensul ideii se pierde. (...)

La Ion Minulescu, procedeul aglomerării imagiste ia uneori un caracter aproape mecanic, de emisiune în serie. Poezia *Ecce Homo (Romanţe pentru mai tîrziu)* şi altele se bazează numai pe enumerarea de metafore-definiţii:

«Eu sînt o-mperechere de straniu/ Şi comun,// Eu sînt o cadenţare de bine/ Şi de rău,/ De glasuri răzvrătite,// Eu sînt o-ncrucişare de forţe/ Şi trompete,/ De leneşe pavane/ Şi repezi farandole,// În craniu port Imensul, stăpîn pe Univers,/ Şi-n vers, voinţa celui din urmă Ne-nţeles!...»

Luna apare «în noaptea aceea» ca un «cap de mort», ca un «ghem de sfoară», apoi ca un chihlimbar; galerele sînt trei tovarăşe de lupte, «trei sicriuri profane» etc. Aceste procedee, care denotă maniera, constituie elemente de rutină şi nu de măiestrie poetică simbolistă propriu-zisă.

Cînd expresia simbolului se bazează pe imagini de senzaţii asociate, de conţinut diferit, avem de-a face cu binecunoscutele *corespondenţe* simboliste. Ele au la bază tendinţa explorării şi lucrării simultane asupra mai

Scanned with OKEN Scanner

multor simţuri, şi tot talentul poetului constă din capacitatea de a face aceste corespondenţe acceptabile pentru sensibilitate şi imaginaţie prin suprapunere, sau, cum preferă alţi esteticieni, prin «unificare»[1]. (...)

Adevăratul promotor al corespondenţelor, care este Macedonski, practică uneori echivalenţe melodice şi coloristice în spiritul programatic al simbolismului:

«Pe ritmuri persane, în strofe — aşezate,/ Melodic, coloarea, coloarei răspunde.../ De flăcări, de aur, pembe, argintate,/ Nebună orgie de roze oriunde.// Dar sînge ce curge din nori/ Înalţă fanfare de goarne.» (...)

Examinat sub acest raport, Petică este mai mult «simbolist» decît Macedonski şi mulţi alţii, posteriori, deoarece la el olfactivul şi muzicalul se interpătrund imprevizibil prin simplul joc al asociaţilor poetice:

«Puţin parfum în umbra lină,/ Surîsul florilor de seară,/ O rugăciune — abia şoptită,/ Un vis pierdut în noaptea clară,// Viori care-au tăcut pe n-aşteptate/ Îşi plîng cîntarea lor neisprăvită./ Grăbiţi-vă! Din florile uitate/ Curînd s-a stinge vraja tăinuită./ Viori care-aţi tăcut pe ne aşteptate." (Bote, *S.r.* p. 165—169).

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

Sămănătorismul

Pătrunderea decisă a ţărilor puţin dezvoltate economic din Europa răsăriteană, printre ele figurînd şi România, în circuitul economic al capitalismului modern, către finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, apariţia pe această cale de noi raporturi sociale, noi moduri de organizare a producţiei, antrenează şi fenomene de creştere dizarmonică, neadaptare socio-profesională în rîndurile populaţiei, declasare, marginalizare a unor categorii de oameni. Sămănătorismul, curent literar autohton dar cu corespondenţe în spaţiul sud-est european, oferă ca reacţie de răspuns la aspectele negative constatate un model de existenţă umană bazată pe supoziţia integrării organice, perfecte, a individului în comunitatea sătească şi a acesteia în mediul natural neafectat de produsele civilizaţiei. De aici ideea fondului brutal-sănătos, elementar al comportamentului uman dirijat mai mult de instinct decît de norme de convieţuire şi raţiune, modul de viaţă urban fiind caracterizat, prin revers, în exclusivitate de către totalitatea consecinţelor negative ce acompaniază procesul de industrializare şi modernizare a structurilor socio-economice mai sus enumerate. În plus se consideră că antogonismul acesta sat-oraş s-ar infiltra în mediul rural prin intermediul arendaşului care vine să altereze patriarhale relaţii boier-ţăran, întemeiate pe colaborare şi înţelegere reciprocă, introducînd raporturi de tip capitalist. Periodicele „Viaţa“ (1893), „Vatra“ (1894), “Floare albastră“ (1898) scriitori (G. Coşbuc, Al. Vlahuţă, St. O Iosif, etc.) şi oameni de cultură (Spiru Haret, ministru al Instrucţiunii publice, calitate în care avansează un proiect de stimulare a literaturii accesibile satului) pregătesc spiritul sămănătorist ce va eclata odată cu revista (1901—1910) care a dat numele curentului. Iniţial condus de Vlahuţă şi Coşbuc, „Sămănătorul“ îşi definitivează profilul ideologic-literar sub în-

Scanned with OKEN Scanner

drumarea şi directoratul lui N. Iorga (1905—1906). Critici serioase la adresa sămănătorismului şi a publicaţiei sale principale vin din partea „Vieţii româneşti", de orientare poporanistă, după cum vor fi găzduite şi în paginile „Vieţii noi", revistă condusă de Ovid Densusianu şi militantă pentru cauza simbolismului. Scriitorii de strictă orientare sămănătoristă produc o literatură minoră, în schimb creaţiile unor St. O. Iosif, G. Coşbuc, Ion Agârbiceanu, Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, D. Anghel, I.A. Bassarabescu, dezvoltînd în jurul nucleelor tematice caracteristice curentului interpretări proprii, depăşesc limitele ideologice strîmte ale acestuia şi se înscriu în perimetrul valorilor artistice autentice.

Aspecte politologice

„Se făcea rechizitoriul aspru al procesului de formare a României moderne, se condamna spiritul revoluţionar şi paşoptismul, pledîndu-se pentru o formulă proprie, specifică a evoluţiei structurilor româneşti. Iar această formulă specifică era favorabilă unui ruralism generalizat, condamnîndu-se, ca forme importate, civilizaţia de tip industrial, cu tot ceea ce semnifică ea pe plan social-economic, politic sau cultural. Concluzia, implicită sau explicită, era întotdeauna aceeaşi: trecutul patriarhal şi dominat de relaţii comunitare, frăţeşti, a zămislit forme de cultură corespunzătoare. O generaţie falsă, ruptă de tradiţii, a importat o civilizaţie alogenă, care perverteşte şi subminează ameninţător atît tradiţia de «cultură» specifică, cît şi ordinea socială şi politică pe care o generase. Împotriva acesteia din urmă era recomandată o atitudine activă". (Ornea, *S.c.*, p. 31—32).

Mitul rural

„Idilismul alternează în cuprinsul literaturii semănătoriste cu predilecţia naturalistă pentru scene tari, acte de violenţă, sălbatică, pentru personaje dominate de instincte. Ilustrativă, în această privinţă, e îndeosebi proza lui C. Sandu- Aldea. În naraţiunile acestui prozator întîlnim oameni năprasnici, cu sînge incandescent, naturi elementare, de o impulsivitate nebună. Prin construirea unor asemenea făpturi telurice, încarnînd boieri şi ţărani, scriitorul tinde să exemplifice vitalitatea naţiei. Însă prin anumite manifestări ale lor, frizînd bestialitatea, personajele, par mai degrabă purtătoarele unor tare biologice, denunţînd eredităţi încărcate.

Tărîm al purităţii morale, al sănătăţii sufleteşti şi vigorii fizice, al unei păci sociale tulburate doar în timpurile din urmă, şi anume de arendaşii «străini» şi de feluriţi agenţi ai «politicianismului», satul patriarhal e înfăţişat în literatura sămănătoristă în ireductibilă opoziţie cu oraşul modern. Cele două lumi — a satului, ca prelungire a trecutului, şi a oraşului, nimicitorul acestui trecut — se exclud reciproc, potrivit doctrinei sămănătoriste. În literatura tributară acestei doctrine, oraşul e văzut ca un terito-

Scanned with OKEN Scanner

riu al perdiției, Sodoma și Gomora. Sămănătorismul n-a generat însă o literatură care să fixeze critic, în tablouri expresive, fenomene detestabile din mediul urban. (...)

Inutil de subliniat că, în spațiul unei asemenea literaturi, nu este osîndit orașul capitalist, ci orașul ca atare, orașul ca produs al civilizației moderne. Contradicțiile lumii urbane sînt trecute total cu vederea, ca și cum «orășenii» — opuși sătenilor — ar sta toți pe același plan. Antagonismului de clasă literatura sămănătoristă îi substituie un fals antagonism: acela dintre sat și oraș. Scrie St. O. Iosif:

«Din raiul mîndrilor Bucegi,/ Ce te jelesc de ani întregi,/ Ce dor atît de nențeles/ Te-a îndemnat să vii la șes? Credeai că este la oraș/ Norocul tău, biet păstoraș...// Ca un copil nepriceput,/ Amar de tine, n-ai știut/ Ce griji, ce patimi, ce nevoi/ Ne bîntuie în veci pe noi.../ O, n-ai știut, biet păstoraș,/ Ce tristă-i viața la oraș!» (Copil sărman)" (Micu, *I.*, p. 74—75).

Micul romantism

„Indubitabile trăsături romantice descoperim, fără dificultate (...) în literatura promovată de sămănătorism. E aici romantismul nu în ipostaza sa de curent literar, cît de atitudine estetică. Am începe prin a reaminti că o virtute eminamente romantică precum *caracteristicul* este mai peste tot prezentă în literatura agreată de publicațiile din constelația *Sămănătorului*. Armonicul e înlocuit cu pitorescul, cu decorativul și mai ales cu caracterul. (De aceea, cînd Ibrăileanu reproșa sămănătorismului că a populat literatura cu țărani decorativi și pitorești, făcea o judecată de realitate, înainte de a fi una de apreciere.) Eroii literaturii sămănătoriste erau dominați de asemenea trăsături specific romantice: impulsivitatea, sensibilitatea maladivă, melancolică paseistă, bravada vitează, singurătatea violența, erotismul accentuat, necontenita luptă pentru mai bine, cu spirit rebel de jertfă și dăruire, sentimentul acut al istoricității și al etnicului, dragostea, aproape mistică, de natură, elanul liric și dramatic, refuzul așezării și al cumpănirii, neliniștea și pururea neadaptarea. Cum se împacă aceasta cu normativele «literaturii sănătoase», pe care sămănătorismul afirma — programatic — că o promovează? Prin literatura sănătoasă nu înțelegea însă mai ales cultivarea virtuților specifice atitudinii estetice de tip clasic, ci scriitura care să evoce specificitatea națională". (Ornea, *S.*, p. 297).

Sămănătorism și tradiționalism

„Sămănătorismul nu era un curent poetic, ci unul social și ideologic și el se opunea simbolismului dintr-un punct exterior poeziei (deși, cu implicații în poezie). Tradiționalismul nu e convertirea sămănătorismului: tradiționalismul e un stil, o formulă inventată de poeți moderni, ieșiți

Scanned with OKEN Scanner

adesea din şcoala simbolismului. El reprezintă, înlăuntrul poeziei moderne, una din tendinţele acesteia, tendinţa de autoconservare ce se opune evoluţiei prea rapide, în alte direcţii, a poeziei moderne: întocmai ca organismele vii, poezia se apără producînd un anumit fel de celule. Aşa încît tradiţionalismul este mai degrabă un program decît o sensibilitate reală: sensibilitatea este una singură, poezia însăşi nu este altfel decît modernă; unii poeţi, însă, cu bună ştiinţă, se opun schimbării cultivînd o atitudine ostilă faţă de nou, redescoperind tradiţia. Dacă modernismul e un mod de a simţi, tradiţionalismul e aproape în întregime un stil. Aici trebuie căutată deosebirea faţă de sămănătorism. St.O Iosif este sufleteşte ţăran şi Sadoveanu ni l-a înfăţişat o dată plîngînd de emoţie la auzul unor cîntece bătrîneşti. Sentimentul dezrădăcinării, aşa de caracteristic la sămănătorişti, e o dovadă că ei sînt exilaţi la oraş: nici Goga, nici Iosif nu devin vreodată orăşeni, indiferent de poziţia lor socială. Poezia lor este «veche», întrucît pleacă din acest fond conservativ, dintr-o puternică înrudire cu ceea ce reprezintă elementul ţărănesc veritabil, ca element etnic, românesc. Oricît ar fi de limpezi ecourile de lectură ale lui Iosif — un Verlaine, de exemplu —, el nu poate deveni un simbolist pentru că îl ţine departe acest fond de simţire. Tradiţionaliştii nu mai sînt, ei, ţărani adevăraţi. Sub acest raport, un tradiţionalist *avant la lettre* este doar G. Coşbuc în măsura în care se întoarce la sat nu ca la o origine de care nu se poate desface, ci ca la o materie primă. Tradiţionalist este acel G. Coşbuc pentru care nunta, înmormîntarea, lucrările cîmpului, dragostea (el scrie idile!), duşmănia în lumea ţărănească devin elementaele unui spectacol, sînt adică sistematizate pentru valoarea lor exterioară, decorativă şi pitorească. Poeţii de după război vor reface atitudinea lui Coşbuc — fără a bănui — ducînd-o mai departe. Viaţa satului, folclorul (şi el utilizat de Coşbuc), obiceiurile, tradiţiile, vechea artă populară, credinţele religioase şi ceremonialurile — toate sînt tratate ca izvoare posibile, ca teme, din ele tradiţionaliştii făcîndu-şi imaginile, adică universul. Din această cauză şi pare atît de modernă, ca atitudine, orientarea tradiţionalistă". (Manolescu, *M.p.* p. 25—27).

Scanned with OKEN Scanner

Poporanismul

Avînd afinităţi cu narodnicismul slav, de la care a şi împrumutat, prin Stere şi alţi doctrinari ai săi, unele teze, poporanismul românesc oferă o soluţie de alternativă atît faţă de liberalismul burghez cît şi faţă de conservatorismul radical sămănătorist. Acolo unde sămănătorismul idilizează, producînd imaginea unui ţăran fericit în primitivismul său, poporanismul tratează în culori sumbre consecinţele înapoierii economice, intelectuale a satelor. Acolo unde tendinţe literare de influenţă liberală (o anumită latură a simbolismului, mişcări de avangardă cum ar fi futurismul) promovează în fond cultul dinamismului industrial urban, poporanismul schiţează o imagine posibilă a satului prins în ritmul transformărilor epocii, dezvoltînd o industrie proprie dar de mici dimensiuni şi în consonanţă cu specificul său agricol. Ca şi în cazul sămănătorismului, înregistrăm un pre-poporanism la „Evenimentul literar" pentru ca să se structureze deplin coordonatele curentului prin revista „Viaţa românească" în paginile primei sale serii (1906—1916). Ideolog principal îi este C. Stere, dar Garabet Ibrăileanu preluînd considerentele politice şi propunerile de reformă ale acestuia (votul universal şi împroprietărirea ţăranilor) desfăşoară totodată argumentaţia în contextul problematicii literare. Faţă de curentele de opinie pe care epoca le cunoaşte, poporanismul are avantajul de a evita extremele, atît cea modernistă, conţinută în germene de estetrica simbolismului, cît şi cea paseist-sămănătoristă, stare de fapt ce explică marea audienţă de care se bucură ideile curentului cît şi ridicarea „Vieţii româneşti" la altitudinea unei reviste reprezentative pentru întreaga mişcare culturală şi literară a vremii. Accente propriu-zis poporaniste, prezentînd acel amestec propriu de observaţie realistă a stării de înapoiere rurală şi sentiment al responsabilităţii categoriilor sociale sus-

Scanned with OKEN Scanner

puse relativ la destinul țărănimii, vom întîlni la Spiridon Popescu, Jean Bart și, cu o cotă de corecție datorită programului creator al autorilor în cauză, la Calistrat Hogaș, Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Ion Agârbiceanu, Gala Galaction și Cezar Petrescu.

Sămănătorism și poporanism

„Realitatea este că ambele curente au fost expresia aceleiași stări de spirit. Diferite au fost soluțiile programatice, poporanismul izbutind să evite, în mai toate compartimentele sale (inclusiv în cel al ideologiei literare) deformările sămănătorismului. S-a evitat transformarea motivului național în xenomanie, căutarea unor soluții culturalizatoare pentru rezolvarea gravelor probleme sociale ale lumii rurale, confuzia între estetic și cultural, alterarea inchistată a raportului dintre național și universal, a echilibrului dintre tradiție și inovare. Cu o formulă unificatoare, se poate spune că soluțiilor conservatoare propuse cam peste tot de sămănătorism, poporanismul le-a opus o înțelegere democratică pe linia radicalismului burghez de stînga. Poate că cel mai bine a exprimat Ibrăileanu în 1928 această polaritate de concepție între sămănătorism și poporanism față de aceeași realitate social-politică: «Cînd a apărut *Viața românească,* domina tradiționalismul. În politică și cultură, tradiționalismul era conservatorism; în literatură, tradiționalismul era țărănism. Se criticau formele nouă, se regreta vechiul regim și se admira țăranul patriarhal, ca o rămășiță a vremurilor lui Mihai și Ștefan. Și *se idealiza acest țăran tocmai pentru că era atît de rămas în urmă și în afară de viața civilizată europeană.* Noi vedeam în țărani altceva. Țăranul *social,* țăranul sărac, țăranul care are nevoie de reforme, de ridicare, de transformare. Această transformare presupunea totala occidentalizare a țării, distrugerea totală a formelor vechi. Așadar, împotriva conservatorilor și țărăniștilor literari trebuia să apărăm formele nouă și să cerem introducerea votului universal, forma formelor nouă. (Țărănismul literar, cu tot țărănismul lui, era împotriva votului universal.) Noi ceream transformarea plăieșilor lui Ștefan cel Mare în *cetățeni.* Idealul nostru n-a fost țăranul pitoresc cu plete, cu chimir, care nu știe să cetească și stă în poeticul bordei cîntînd din trișcă. Idealul nostru a fost țăranul îmbrăcat europenește..., care are casă de cărămidă și grajd idem, care știe carte... țăranul trăind într-un sat luminat cu electricitate, țăranul lucrînd ogorul cu mașini perfecționate, ori lucrînd la fabricile aceste în preajma satului, în legătură cu agricultura».

În acest articol tîrziu al lui Ibrăileanu (cînd apele se așezaseră și reflecția cumpănită era posibilă) aflăm nu numai cheia înțelegerii opoziției fundamentale între sămănătorism și poporanism, dar și elemente importante de concepția sociologico-politică a poporanismului". (Ornea, *C.* p. 75—76).

Conversiuni literare

„Atît cît au prins din realitatea socială, scriitorii adunați în jurul *Vieții românești* au zugrăvit veridic; operele lor nu falsifică, nici chiar

atunci cînd se resimt de pe urma influenţei poporaniste, imaginea realităţii, cum o falsifică, adesea, scrierile influenţate de semănătorism. realitatea satului nu e înfăţişată, în naraţiunile contaminate de poporanism, idilic; în ele nu sînt ascunse nici apăsarea ţăranului, nici cauzele care o determină. Chiar cînd expun nemijlocit vederi poporaniste, scriitorii nu denaturează prin aceasta totuşi tabloul realităţii descrise. Alături de comentariu, faptele se desfăşoară potrivit logicii interioare.

Puncte de vedere poporaniste au formulat direct, în anumite scrieri ale lor, mai ales unii dintre prozatorii ce au aparţinut după 1906 în întregime sau aproape în întregime *Vieţii româneşti:* Jean Bart, Spiridon Popescu, I. I. Mironescu şi, firește C. Stere care şi-a publicat însă cele opt volume din romanul ciclic neîncheiat, *În preajma revoluţiei* tîrziu, după 1930. În nuvela sa *Datorii uitate,* Jean Bart a încercat să ilustreze literar ideea poporanistă de *datorie,* formulată de Stere, în *Evenimentul literar,* şi de Ibrăileanu, în *Curentul nou.* O împrejurare îl obligă pe eroul nuvelei, profesorul brăilean Petre Corbu, să-şi aducă-aminte că datorează ceva ţărănimii năpăstuite, oferindu-i implicit posibilitatea de a-şi plăti o părticică din datorii. Pe străzile oraşului, el întîlneşte consătenii veniţi tocmai din nordul Moldovei, în speranţa că vor primi, aşa cum li se promisese, pămînt în Dobrogea. Nu numai că nu primesc nimic, dar li se refuză orice înlesniri în vederea înapoierii acasă, şi iată-i astfel, flămînzi şi amăriţi, rătăcind într-un oraş necunoscut. Simţindu-se, în numele «păturii culte», vinovat pentru lipsa de consideraţie cu care sînt trataţi ţăranii, Petre Corbu, după încercări infructuoase de a aduna bani printr-o subscripţie publică, sacrifică micile economii ale familiei, cu care va cumpăra consătenilor bilele de tren. (...) În *Moş Gheorghe la Expoziţie,* întinsa naraţiune a lui Spiridon Popescu, lipsită de forţă epică, dar făcînd prin mijlocirea eroului o ascuţită critică stărilor de lucruri din România anului 1906, poziţia poporanistă a scriitorului se vădeşte în prezentarea oraşului ca o lume ce secătuieşte vieţile oamenilor. Ion Matei, fost consătean al lui Moş Gheorghe «era un bujor de flăcău, cînd l-au luat în armată». Stabilit în oraş, poliţai, «acum e slab, cu barbă şi cu mustăţi lungi, să nu-l mai cunoşti cît lumea, dacă nu i te-ai uita în ochi». Orăşenii — negustori şi pierde-vară (muncitori nu vede Moş Gheorghe în Capitală) — sînt arătaţi ca inşi de nimic, necinstiţi, în contrast cu bătrînul ţăran, care, cu toate necazurile ce-l înconvoiaseră, a rămas integru sufleteşte. (...)

Autobiografie deghizată, romanul ciclic neterminat *În preajma revoluţiei,* urmărind viaţa şi evoluţia ideologică a lui Vania Răutu, rezumă, bineînţeles, concepţia poporanistă a acestuia, adică a lui C. Stere. Unde romanul e însă creaţie, deci roman adevărat (volumele I şi IV îndeosebi), în el clocoteşte impetuos viaţa şi cartea se înalţă, triumfătoare, deasupra limitelor poporanismului şi ale oricărui alt curent.

Idei poporaniste, sau, mai exact, poporanisto-semănătoriste pot fi identificate şi în anumite pagini ale altor scriitori. Unele consideraţii ale lui Hogaş despre consecinţele dezastruoase ale alcoolismului, prezentat ca singura cauză a mizeriei unor sate de munte *(Pe drumri de munte),* predicarea «mersului în popor», într-o bucată ca *Ad virginem redeuntem* de Gala Galaction, proslăvirea specificului rural, opus civilizaţiei citadine, în unele opere dintre cele două războaie ale lui Sadoveanu *(Paştele blajinilor,*

Scanned with OKEN Scanner

Nopțile de Sînziene, Olanda), exprimarea de către Goga, în numeroase poezii, a ideii că eliberarea maselor va fi opera unui om providențial «Mesia» (reminiscență a teoriei narodnic a «eroilor»), supralicitarea, în nuvelistica lui Agârbiceanu, a rolului preoțimii și a intelectualității în genere în viața satelor — iată cîteva infiltrații poporaniste și semănătoristo-poporaniste în creația unor scriitori de frunte." (Micu, *Î.*, p. 97—99).

Utopia politică

„Toate raționamentele, demonstrațiile și argumentele dezvoltate de poporanism, asamblate într-o teorie cu o idiscutabilă armonie interioară, conduceau deliberat la idealul unei societăți de mici producători autonomi, puternic stabilă și... dreaptă. Mica producție, fenomen tipic precapitalist, era prezentată drept ideal de organizare socială, economică și politică, transformată în ceea ce Stere numea «ordinea socială deosebită» și contrapusă capitalismului și căii de evoluție capitaliste. Dezideratul mic-burghez al poporanismului (cu rațiunile sale într-o țară cu o populație agricolă zdrobitor majoritară) era clădit pe bună-credință, pe sinceritate și generozitate. Critica erorilor capitaliste era și ea sinceră, dar toate erau naivități sentimentale, fals raționaliste și pe alăturea de știința sociologiei. Idealul ocolirii capitalismului era, el însuși, o iluzie romantică. România intrase de mult, încă de la începutul secolului al XX-lea, pe traiectul civilizației capitaliste. Condiții vitrege au imprimat acestei evoluții fatale o anume lentoare în evoluție, impunîndu-i ocoluri, relative opriri și opinteli. Dar legea evoluției sociale trebuia să se împlinească. Nu putea fi nici suspendată, nici interzisă, nici anulată. În plin secol XX, cu angrenajul și intercondiționarea capitalismului european, o oază de mici producții atotstăpînitoare, victorioasă în disputa cu forțele capitaliste, era irealizabilă. Poporanismul a crezut însă în această utopie. Să mai spunem că nu s-a putut întrupa în real?", (Ornea, *P.*, p. 253).

Scanned with OKEN Scanner

Avangardismul

Curent mai mult al atitudinii faţă de cultură şi artă în genere decît literar, cel puţin în intenţiile sale, avangardismul se constituie la începutul secolului al XX-lea şi manifestă o recrudescenţă pe la mijlocul perioadei interbelice, postbelic înregistrîndu-se, pe arii naţionale şi de cultură în mod diferenţiat, noi forme ale acestuia sau reluarea unor formule acreditate. Spre deosebire de alte curente literare, avangardismul cunoaşte o mare diversitate de orientări independente dar subsumabile ca tendinţă lui, cum ar fi futurismul, dadaismul, suprarealismul, constructivismul, expresionismul, lettrismul etc., majoritatea aplicînd un program unitar mai multor arte — literatura, muzica, teatrul, plastica, etc. Nota generală a mişcărilor de avangardă presupune voinţa de a discredita structura validată istoriceşte a operei de artă (coerenţa părţilor la nivelul ansamblului, ideea de perenitate a creaţiei, dezvoltarea de sensuri globale înscrise în sfera unei concepţii ce acordă omului şi existenţei demnitate în univers, etc.) propunînd în schimb anti-valori simetric opuse (opera de artă nu se realizează ca întreg organic, ci prin simplă însumare neorganizată de părţi componente, ea este o prezenţă strict actuală ce nu aspiră la a fi conservată în patrimoniul cultural, sensurile pe care le degajă indică precaritatea fiinţei în universul fizic şi semantic, etc.). Sociologic se poate explica reacţia de avangardă prin criza umanismului şi civilizaţiei burgheze, aceasta în sistemul capitalist, sau prin interesul pe care îl poartă artistul din ţările socialiste descoperirii unor mijloace artistice noi capabile de a vehicula mai bine idei ale praxis-ului revoluţionar (cazul constructivismului sovietic). Distrugerea gramaticii tradiţionale a artelor se face în funcţie de tipul mişcării de avangardă avută în vedere. Astfel dadaismul propune utilizarea hazardului în joncţiunea părţilor textului, futurismul sugerează posibi-

Scanned with OKEN Scanner

litatea creării poemului doar din termeni indicînd dinamismul vieţii moderne lipsiţi de context, suprarealismul cultivă succesiunea onirică a viziunilor, etc. Literatura română îşi aduce contribuţia la dezvoltarea curentului prin Tristan Tzara, „membru fondator" al grupului dadaist elveţian şi francez, Saşa Pană, St. Roll, Virgil Teodorescu, Geo Bogza (la începuturile activităţii sale literare), Ion Vinea, etc. Deşi, intenţional, producţiile avangardiste aparţin unei fronde antiartistice, ele sînt „recuperate", ulterior şocului produs de apariţia lor, şi integrate tradiţiei culturale. Aşa se întîmplă cu tentativele lui Apollinaire de a explora dimensiunile libertăţii expresiei poetice, cu suprarealismul lui Paul Eluard sau Louis Aragon ori cu creaţiile lui Ion Vinea, Geo Bogza, pentru spaţiul literar românesc. Utilitatea demersului avangardist se revendică, dincolo de valoarea estetică intrinsecă a unora dintre rezultatele sale, şi prin explorarea limitelor inovaţiei în artă.

Permanenta insurecţie

„Experimentală prin însăşi condiţia ei, avangarda caută mereu şi pretutindeni noul, dar în forme mult distanţate de posibilităţile existente la un moment dat, care par, şi sînt pentru acel moment, excesive. «Grosul trupei» — spunea Eugen Ionescu — o ajunge, încetul cu încetul, din urmă, ca s-o depăşească apoi. Trebuie precizat însă că acel «gros al trupei», tradiţia ce-şi urmează drumul evolutiv, nu repetă niciodată experienţa avangardei, n-o preia niciodată integral, ci *învaţă* numai de la ea, înlăturînd excesele şi coagulînd sugestiile în opere durabile. Şi ceea ce învaţă periodic de la avangardă e o nouă libertate: se află că actul destructiv *poate fi săvîrşit,* şi această conştiinţă e o sursă de noi forţe creatoare. Avangarda e astfel o fază de experienţe, de necesară efervescenţă, o inevitabilă tulburare a unui univers ameninţat cu stagnarea. Ei îi sînt străine, în general, cristalizările, structurile definitive. Acţiunea avangardistă ar putea fi comparată cu un proces de reacţie chimică. Ea e analoagă fazei de distrugere a celor două elemente ce se combină, timpului de efervescenţă în care vechile structuri sînt negate şi se pregătesc altele noi: dar se pregătesc numai, se caută. Cînd etapa nedecisă s-a terminat, cînd rezultatul cristalin, clar, poate fi catalogat ca atare, nu mai există decît posibilitatea altei distrugeri, a altei reacţii.

Sfîrşitul avangardei e similar. Ea trăieşte şi se complace în provizorat: cînd operele se constituie ca strcuturi închegate, se observă că de fapt tradiţia a crescut fără grave întreruperi, furtunile avangardiste trec în umbră, încorporate unei evoluţii. Se vorbeşte, de aceea, despre scriitori de avangardă, dar mai ales despre faze şi opere de avangardă în activitatea unui scriitor cuminţit apoi, prin aderenţa la o formulă pozitivă". (Pop, *A.p.r.,* p. 13—14).

Constante

„În domeniul estetic propriu-zis, spiritul avangardei duce în mod obligator la *negarea artei tradiţionale,* la contestarea şi depăşirea continuă

a formelor curente şi accentuate de creaţie. Avangarda refuză orice model, detestă violent «gustul» consacrat, are «oroare — cum declară şi futuriştii — de tot ce este vechi şi comun». Dar tocmai această poziţie radicală, în aparenţă foarte limpede, se dovedeşte plină de concluzii:

a) Concluzia imediată este afirmarea, chiar dacă la cea mai înaltă tensiune, a ideii de *noutate literară*, poziţie «veche», «tradiţională», şi mai ales consubstanţială oricărui act de creaţie. (...)

De ce avagarda este silită să facă elogiul noutăţii şi, în acelaşi timp, s-o depăşească? Negarea eternă implică noutatea eternă, introducerea unui raport neprevăzut între artă şi realitate, provocarea unui eveniment insolit în afara creaţiei. Ca să se instituie, avangarda trebuie neapărat să rupă nu o structură, ci *toate* structurile existente, pentru a regăsi ineditul, originarul, increatul, strivit de totalitatea convenţiilor literare anterioare, de presiunea tradiţiilor superpuse. De unde nevoia radicală de noutate, de a reîncepe, a reinventa, a recrea, a recristaliza în perpetuitate... (...)

b) După aceeaşi «schemă» ideală se desfăşoară toate întîlnirile şi despărţirile ideii de avangardă de celelalte noţiuni înrudite, cu care a fost şi este, prin abuz, asimilată. Nu încape îndoială că avangarda reprezintă un fenomen profund, eminamente *modern.* Dar este posibil a pune un simplu semn de identitate între aceste două concepte, cu sfera supraordonată (modern) şi subordonată (avangardă). În avangardă regăsim *toate* notele «modernului», dar exacerbate, accelerate, radicalizate. Avangarda constituie, de fapt, nota distinctivă fiind violenţa şi intensitatea, nu calitatea de a fi «modern». În condiţii mereu schimbate, orice curent modern cunoaşte o fază agresivă, «avangardistă», de ruptură radicală de literatura precedentă. (...)

c) O altă identificare, explicabilă şi abuzivă totodată, adevărat clişeu publicistic, este *avangardă — experiment.* (...) Dacă avangarda experimentează numai pentru a experimenta, a formula diferite ipoteze şi a nu duce la bun sfîrşit nici unul, devine limpede că o adevărată literatură avangardistă nu s-ar putea constitui şi organiza, de fapt, niciodată. Roman «experimental», teatru de «artă», de *recherche, d'essai* înseamnă, în fond, în spirit autentic avangardist, altceva: libertatea absolută de a propune şi a verifica — prin confruntare brutală cu publicul, viaţa literară şi critica — noi formule literare. În ce măsură noile produse pot să ofere o soluţie posibilă, viabilă, literaturii viitoare? Ideea figurată a «laboratorului» n-are, în sfera avangardei, alt sens decît al anticipării, lansării ofensive a unui program de «ruptură». (...)

f) Ce rezultă din întreaga analiză? Avangarda reprezintă ultima şi cea mai violentă reacţiune *anticlasică a spiritului* literar modern. «Ruptura» avangardistă constituie un moment-limită, de paroxism, dintr-o lungă serie de rebeliuni literare, de o intensitate şi amplitudine foarte variabile. Că acesta este adevărul o dovedeşte şi faptul că în declaraţiile şi manifestele avangardiste reîntîlnim toate atitudinile anticlasice tipice, absorbite într-o atitudine de revoltă integrală (spirituală, socială, estetică). Este bine cunoscut antidogmatismul «modernilor», polemica antinormativă, tendinţa eliberării de constrîngeri şi canoane. Or, exact aceeaşi poziţie şi acelaşi limbaj adoptă periodic *întreaga* avangardă: dadaiştii vorbesc de «antidogmatismul nostru», cubiştii şi abstracţioniştii de repudierea «ca-

Scanned with OKEN Scanner

noanelor», «dogmelor», îndepărtarea de «legi» etc. Un manifest expresionist precizează (dacă mai era nevoie!) că «nu există reguli fixe». «Aceste reguli se pot descifra în opera încheiată, dar niciodată nu se poate construi o operă pe baza unor legi sau modele.» (...)

g) Toate aceste constatări duc la recunoaşterea existenţei avangardei — aşa-zicînd — *eterne*, efect periodic al permanentei opoziţii dintre «noutate» şi «tradiţie», ordine şi aventură, clasic şi modern, adevărată sistolă şi diastolă a istoriei literaturii. Deşi spiritul studiilor tradiţionale este în genere diferit de punctul nostru de vedere, ne este imposibil să ajungem la altă concluzie, cît timp pulsaţia ritmică, recurentă, cu momente de accelerare febrilă sau de astenie, ni se impune ca o realitate fundamentală, care încadrează *toate* fenomenele de tensiune şi fractură literară, inclusiv formula cea mai acută — avangarda." (Marino, *D.*, p. 194—199).

Un model: dadaismul

„Esenţială era, în spiritul acestei *anti-arte*, desacralizarea formelor de artă consacrate, demonstrarea absurdităţii convenţiilor artistice, a formelor, a tuturor tradiţiilor estetice, poetice. Voit provocatoare, organizate în vederea iritării publicului, spectacolele dadaiste (cele din *Cabaretul Voltaire* şi, îndeosebi, cele pariziene) parodiază reprezentările dramatice. La o asemenea manifestare André Breton dădu citire unui *Manifeste cannibale* scris de Francis Picabia. Ca şi celelalte manifeste dadaiste, şi acesta conţine pe lîngă diverse insulte aduse publicului, pe lîngă alte contrepèteries, o concluzie nihilistă:

«Dada nu simte nimic, nu e nimic, nimic, nimic./ El este ca toate speranţele voastre: nimic/ Ca paradisurile voastre: nimic/ Ca idolii voştri: nimic/ Ca oamenii voştri politici: nimic./ Ca eroii voştri: nimic./ Ca artiştii voştri: nimic.» etc. etc. Finalitatea tuturor acestor manifestări dadaiste era, dincolo de gratuitul unei explozii de exuberanţă ori de furie juvenilă, reducerea la absurd a artisticului ca atare. Absurdul rezultă din hazardul întîlnirilor incongruente: obiecte heteroclite, gesturi cuvinte incoerente. Tzara şi amicii săi construiesc pe o scenă un decor absurd, jumătate-salon, jumătate-pădure, elementele forestiere amestecîndu-se cu mobilele unui interior burghez. La fel, într-un poem dadaist cuvintele oferă efecte insolite fiind dispuse conform unui hazard mai mult ori mai puţin involuntar, «cuvinte în libertate» ordonate bizar, juxtapuse de cele mai multe ori în serii substantivale, conform unei sintaxe sui-generis. Retorica e aceea a haosului verbal, a decompoziţiei limbajului, deşi se păstrează adeseori rudimente sintactice, iar unele secvenţe (împrumutate mai ales stilului publicitar) sînt aparent gramatical corecte. Iată desenul verbal al unui asemenea poem:

«telefon/ a muşca frînghiile a se lichefia/ arcul/ a se cătăra/ astfel/ memoria/ către nord prin fructul său dublu/ asemenea cărnii crude/ foame foc sînge»

Scanned with OKEN Scanner

În această secvenţă din *Marea plîngere a obscurităţii mele trei* (unul din cele *Douăzeci şi cinci de Poeme* publicate de Tristan Tzara în 1918) se pot distinge echivalenţele unei (sau mai multor) semnificaţii. Dar nimic mai străin de intenţia autorului ei. Nu dăduse el celebra reţetă a confecţionării unui poem dadaist?

«Pentru a face un poem dadaist/ Luaţi un jurnal./ Luaţi foarfeci/ Alegeţi în acest jurnal un articol avînd lungimea pe/ care aveţi de gînd să i-o daţi poemului./ Decupaţi articolul./ Decupaţi apoi cu grijă fiecare din cuvintele care formează/ acest articol şi puneţi-le într-un sac./ Agitaţi uşor./ Scoateţi apoi fiecare tăietură una după alta./ Copiaţi cu grijă.../ în ordinea în care ele au ieşit din sac./ Poemul vă va semăna/ Şi iată-vă devenind un scriitor infinit de original/ şi de o sensibilitate fermecătoare, încă neînţeles/ de vulg.»[1]

Conform acestei arte poetice, poezia ar deveni un fruct al asocierilor întîmplătoare de cuvinte. Niciodată, nici un poem dadaist n-a fost, se pare, confecţionat conform acestei formule. De fapt, hazardul total, mecanica stilistică înlocuind alegerea umană ar elimina pînă şi absurditatea. Haosul ultim sau ordinea mecanică nu sînt absurde. În toate anti-poemele dadaiste rămîne prezentă o intervenţie a spiritului uman (fie şi numai a celui inconştient). Dar metoda are în ea însăşi o semnificaţie. Ea are valoarea unei denegări a valabilităţii actului creator, este o parodie a creaţiei poetice. Ea reprezintă o voinţă anti-artistică, o deliberată (deci inteligentă şi voită) încercare de deturnare a poeziei de la intenţiile ei originare". (Balotă, *A.p.*, 364—366).

[1] Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, J.—J. Pauvert, 1963, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie generală

Ardeleanu, Virgil, *Opinii.* Prozatori şi critici, Cluj-Napoca, 1975. (Ardeleanu, *O.)*

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX.* Ipostaze româneşti şi străine, Bucureşti, Editura Minerva, 1976. (Balotă, *A.p)*

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide.* Prozatori români ai secolului XX, [Bucureşti], Editura Eminescu, [1974]. (Balotă, *D.)*

Balotă, Nicolae, *Euphorion.* Eseuri, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969. (Balotă, *E.)*

Balotă, Nicolae, *Introducere în opera lui Al. Philippide,* Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

Balotă, Nicolae, *Labirint.* Eseuri critice, [Bucureşti], Editura Eminescu, 1970. (Balotă, *L.)*

Balotă, Nicolae, *Lirica lui Alfred Margul-Sperber,* în „România literară", anul X, nr. 47, 24 noiembrie 1977

Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1979.

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România.* (1920—1980), Bucureşti, Editura Kriterion, 1981.

Balotă, Nicolae, *Umanităţi.* Eseuri, [Bucureşti], Editura Eminescu, 1973. (Balotă, *U.)*

Balotă, Nicolae, *Universul prozei,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1976. (Balotă, *U.p.).*

Băileşteanu, Fănuş, *Reflecţii.* Prozatori români contemporani, [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1980. (Băileşteanu, *R.).*

Bălan, Ion Dodu, *Octavian Goga.* Monografie, [Bucureşti], Editura Minerva, 1975.

Bote, Lidia, *Simbolismul românesc,* [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1966. (Bote, *S.r.).*

Bugariu, Voicu, *Zaharia Stancu,* [Bucureşti], Editura Albatros, 1974.

Cartojan, N., *Istoria literaturii române vechi,* Bucureşti, Editura Minerva, 1980. (Cartojan, *I.l.r.v.).*

Călinescu, Al., *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii,* [Bucureşti], Editura Albatros, 1976.

Călinescu, G., Călinescu M., Marino, Adrian, Vianu, Tudor, *Clasicism, baroc, romantism,* Cluj, Editura Dacia, 1971. (Călinescu, G. — Călinescu, M. — Marino — Vianu, *C.b.r.).*

Călinescu, G., *Gr.M. Alecsandrescu,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962.

Călinescu, G., *I. Eliade Rădulescu şi şcoala sa,* [Bucureşti], Editura tineretului, 1966.

Călinescu, G., *Ion Creangă, [Bucureşti]. Editura Eminescu, [1973].*

Călinescu, G., *Istoria literaturii române.* De la origini pînă în prezent, Bucureşti, Fundaţia re-

Scanned with OKEN Scanner

gală pentru literatură şi artă, 1941. (Călinescu, *I.l.r.*).

Călinescu, G., *Literatura nouă*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1972. (Călinescu, *L.n.*).

Călinescu, G., *N. Filimon*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1959.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, [Vol.] I—II, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1969—1970. (Călinescu, *O.*)

Călinescu, G., *Vasile Alecsandri*, [Bucureşti], Editura tineretului, [1965].

Călinescu, G., *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1977.

Chiţimia, I.C. *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972. (Chiţimia, *P.*)

Ciobanu, Nicolae, *Incursiuni critice*. Glose, sinteze, analize, [Timişoara], Facla, 1975. (Ciobanu, *I.c.*).

Ciobanu, Nicolae, *Însemne ale modernităţii*, [Vol.] I—II, [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1977—1979. (Ciobanu, *I.*).

Ciobanu, Nicolae, *Panoramic*, [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1972]. (Ciobanu, *P.*).

Cioculescu, Şerban, *Aspecte literare contemporane*. 1932—1947, Bucureşti, Editura Minerva, 1972. (Cioculescu, *A.l.c.*).

Cioculescu, Şerban, *Dimitrie Anghel*. Viaţa şi opera, Bucureşti, Editura Publicom, [1945]. (Cioculescu, *D.A.*).

Cioculescu, Şerban, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Editura Minerva, 1971. (Cioculescu, *I.*)

Cioculescu, Şerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1971. (Cioculescu — Streinu — Vianu, *I.l.r.m.*).

Cioculescu, Şerban, *Itinerar critic*, Vol. I—III, [Bucureşti], Editura Eminescu, [1973—1979]. (Cioculescu, *I.c.*).

Cioculescu, Şerban, *Prozatori români*, de la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977. (Cioculescu, *P.r.*).

Cioculescu, Şerban, *Tudor Arghezi*, Bucuresti. Editura Minerva, 1971.

Cioculescu, Şerban, *Viaţa lui I.L. Caragiale. Caragialiana*, [Bucureşti], Editura Eminescu, 1977. (Cioculescu, *V.*)

Ciopraga, Constantin, *Hortensia Papadat-Bengescu*, [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1973.

Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1900 şi 1918*, [Iaşi], Editura Junimea, 1970. (Ciopraga, *L.r.*).

Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu*. Fascinaţia tiparelor originare, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.

Ciopraga, Constantin, *Personalitatea literaturii române*. O încercare de sinteză, Iaşi, Editura Junimea, 1970. (Ciopraga, *P.l.r.*).

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, Vol. I—VI, Editura pentru literatură — Editura Minerva, 1967—1972. (Constantinescu, *S.*).

Constantinescu, Pompiliu, *Tudor Arghezi*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă Regele Carol II, 1940.

Cornea, Paul, *Anton Pann*, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1964.

Cornea, Paul, *Conceptul de istorie literară în cultura română*, Studiu şi antologie de..., [Bucureşti], Editura Eminescu, [1978]. (Cornea, *C.*)

Cornea, Paul, *Oamenii începutului de drum*. Studii şi cercetări asupra epocii paşoptiste, [Bucureşti], Editura Eminescu, [1978], (Cornea, *O.f.*).

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*. Spiritul public, mişcarea ideilor şi literatura între 1780—1840, Bucureşti, Editura Minerva, 1972. (Cornea, *O.r.r.*).

Cornea, Paul, *Studii de literatură română modernă*, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1962. (Cornea, *S.*).

Cristea, Dan, *Arcadia imaginară*, [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1971]. (Cristea, D., *A.i.*).

Cristea, Dan, *Faptul de a scrie*, [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1980. (Cristea, D., *F.*).

Cristea, Dan, *Un an de poezie*. (februarie 1971—februarie 1972), Bucureşti, Editura Cartea românească, [1974]. (Cristea, D., *U.a.*).

Scanned with OKEN Scanner

Cristea, Valeriu, *Alianţe literare.* 5 studii critice, [Bucureşti], Editura Cartea românească [1977]. (Cristea, V., *A.l.).*

Cristea, Valeriu, *Domeniul criticii,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1975]. (Cristea, V., *D.c.).*

Cristea, Valeriu, *Interpretări critice,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1970]. (Cristea, V., *I.c.).*

Cristea, Valeriu, *Introducere în opera lui Ion Neculce,* Bucureşti, Editura Minerva, 1974. (Cristea, V., *I.).*

Cristea, Valeriu, *Virtuţile genului scurt,* în „România literară", anul VII. nr. 7. 14 februarie 1974.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Vol. I—III, Bucureşti, Editura Minerva, 1972—1975. (Crohmălniceanu, *L.r.).*

Crohmălniceanu, Ov., S., *Pîinea noastră cea de toate zilele,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1981. (Crohmălniceanu, *P.).*

Csehi Gyula, *Utószó,* în Horváth Imre, *Hösök hitével.* Összegyüjtött versek. 1932—1959, Bukarest, Allami irodalmi és müvészeti kiadó, 1960.

Cubleşan, Constantin, *Teatrul.* Istorie şi actualitate, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979. (Cubleşan, *T.).*

Cubleşan, Constantin, *Opera literară a lui Delavrancea,* Editura Minerva, 1982

Curticăpeanu, Doina, *Odobescu sau lectura formelor simbolice,* Bucureşti, Editura Minerva, 1982. (Curticăpeanu, *O.).*

Curticăpeanu, Doina, *Orizonturile vieţii în literatura veche românească.* (1520—1743), Bucureşti, Editura Minerva, 1975. (Curticăpeanu *O.v.).*

Curticăpeanu, Doina, *Vasile Alecsandri prozator.* (Profilul memorialistului), Bucureşti, Editura Minerva, 1977.

Damian, S., *G. Călinescu — romancier.* Eseu despre măştile jocului, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

Diaconescu, Mihai, *Gib I. Mihăescu,* Bucureşti, Editura Minerva, 1973.

Dimisianu, Gabriel, *Noui prozatori,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1977. (Dimisianu, *N.p.)*

Dimisianu, Gabriel, *Opinii literare,* [Bucureşti], Editura Cartea Românească, 1978. (Dimisianu, *O.l.).*

Dimisianu, Gabriel, *Prozatori de azi,* [Bucureşti], Editura Cartea Românească, 1970. (Dimisianu, *P.).*

Dimisianu, Gabriel, *Valori actuale,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1974. (Dimisianu, *V.a.).*

Doinaş, Ştefan Aug., *Lectura poeziei. Urmată de Tragic şi demonic, [Bucureşti].* Editura Cartea românească, *1980. (Doinaş, L.p.).*

Doinaş, Ştefan Aug., *Orfeu şi tentaţia realului,* [Bucureşti], Editura Eminescu, 1974. (Doinaş, *O.r.*

Duicu, Serafim, *Vladimir Streinu.* Critic, istoric literar, estetician al poeziei şi poet, Craiova, Scrisul românesc, 1977.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu — cultură şi creaţie,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Ion Creangă, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1963.*

Ene, Virgiliu, *Alexandru Vlahuţă, [Bucureşti],* Editura Albatros, 1976.

Fanache, V., *Poezia lui Mihai Beniuc,* Bucureşti, Editura Minerva, 1972. (Fanache, *P.).*

Felea, Victor, *Aspecte ale poeziei de azi, [Vol.] I—II, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977—1980. (Felea, A.).*

Felea, Victor, *Poezie şi critică,* Cluj, Editura Dacia, 1971. (Felea, *P.).*

Felea, Victor, *Secţiuni,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1974]. (Felea, *S.).*

Florea-Ciornei, Doina, *Cuvînt înainte* în Storch, Franz, *Orga de zăpadă.* Nuvele şi povestiri, [Iaşi], Editura Junimea, 1982.

Földes László, *A lehetetlen ostroma.* (Birálatok és cikkek), Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1968.

Gaál Gábor, *Válogatott irások,* [Vol.] I—II, Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1964—1965; Vol. III, Kriterion Könyvkiadó, 1971.

Gálfalvi Zsolt, *Az irás értelme.* Esszék, tanulmányok, kritikák, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1977. (Gálbalvi, *A.l.)*

Scanned with OKEN Scanner

George, Al. *În jurul lui E. Lovinescu.* Eseu, [București], Editura Cartea românească, [1975]. (George, *Î.j.*).

George, Al., *La sfîrșitul lecturii,* [Vol.] I—III, [București], Editura Cartea românească, 1973—1978. (George, *L.s.l.*).

George, Al., *Marele Alpha,* [București], Editura Cartea românească, 1970. (George, *M.A.*).

George, Al., *Semne și repere,* [București], Editura Cartea românească, [1971]. (George, *S.*).

Georgescu, Paul, *Printre cărți,* București, Editura Eminescu, 1973. (Georgescu, *P.c.*).

Ghidirmic, Ovidiu, *Camil Petrescu sau patosul lucidității,* Craiova, Editura Scrisul românesc, 1975.

Ghidirmic, Ovidiu, *Zaharia Stancu sau interogația nesfîrșită,* Craiova, Scrisul românesc, 1977.

Grigurcu, Gheorghe, *Bacovia — un antisentimental,* [București], Editura Albatros, 1974. (Grigurcu, *B.*).

Grigurcu, Gheorghe, *Poeți români de azi,* [București], Cartea românească, 1979. (Grigurcu, *P.r.*).

Grigurcu, Gheorghe, *Teritoriu liric,* București, Editura Eminescu, 1972. (Grigurcu, *T.l.*).

Horodincă, Georgeta, *D. Anghel.* Portret în evantai, [București], Editura Cartea românească, [1972]. (Horodincă, D.A.).

Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond,* București, Editura Cartea românească, [1976]. (Iorgulescu, *A.D.R.*).

Iorgulescu, Mircea, *Ceara și sigiliul,* [București], Cartea românească, 1982. (Iorgulescu, *C.s.*).

Iorgulescu, Mircea, *Critică și angajare,* București, Editura Eminescu, 1981. (Iorgulescu, *C.a.*).

Iorgulescu, Mircea, *Firescul ca excepție,* [București], Cartea românească, 1979, (Iorgulescu, *F.*).

Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte,* [București], Editura Cartea românească, [1974]. (Iorgulescu, *R.*).

Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani,* București, Editura Eminescu, 1978. (Iorgulescu, *S.t.c.*).

Iosifescu, Silvian, *Dimensiuni caragialiene,* [București], Editura Eminescu, 1972.

Iosifescu, Silvian, *Grigore Alexandrescu,* [București], Editura tineretului, [1965].

Iuga, Nora, *Franz Storch: „În rest nu s-a întîmplat nimic"*, în „România literară" anul XI, nr. 17, 27 aprilie 1978.

Ivașcu, George, *Dobrogeanu-Gherea,* [București], Editura Albatros, 1972.

Ivașcu, George, *Istoria literaturii române,* [vol.] I, [București], [Editura științifică], [1969]. (Ivașcu, *I.l.r.*).

Ivașcu, George, *Nicolae Filimon,* [București], Editura Albatros, 1977.

Ivașcu, George, *Titu Maiorescu,* [București], Editura Albatros, 1973.

Kántor Lajos, *Alapozás.* Klasszikusok-kortársak. Tanulmányok, esszék, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1970.

Kittner, Alfred, *Einige Randglossen zur Bandgestaltung von Alfred Margul-Sperbers poetischen Nachlass,* în Margul-Sperber, Alfred, *Das verzauberte Wort.* Der poetischen Nachlass. 1944—1965, Bukarest, Jugendverlag, [1969].

Lăudat, Ion D., *Dimitrie Cantemir.* Viața și opera, [Iași], Editura Junimea, 1973.

Làng Gusztav, în Sütó András, *Hàrom dràma,* Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1982.

Livescu, Cristian, *Scene din viața imaginară.* Eseuri critice, București, Cartea românească, 1982. (Livescu, *S.*).

Lovinescu, E., *Costache Negruzzi.* Viața si opera lui, [București], Editura Casei școalelor, [1940].

Lovinescu, E., *Gh. Asachi.* [Viața și opera sa], [București], Editura Casei școalelor, 1927. (Lovinescu, *Gh.A.*).

Lovinescu, E., *Grigore Alexandrescu.* Viața și opera lui și Corespondența lui cu Ion Ghica, București, [Editura literară a Casei școalelor], [1928].

Lovinescu, E., *Scrieri,* [vol.] I—IX, [București], Editura pentru literatură — Editura Minerva, 1969—1982. (Lovinescu, *S.*)

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe.* Eseu despre romanul românesc, Vol. I—II, București, Editura Minerva, 1980—1981. (Manolescu, *A.*)

Scanned with OKEN Scanner

Manolescu, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu*, [București], Editura Cartea românească, 1970. Manolescu, *C.).*

Manolescu, Nicolae, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, București, Editura Minerva, 1976. (Manolescu, *I.).*

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, [București], Editura pentru literatură, 1968. (Manolescu, *M.p.).*

Manolescu, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărții*, [București], Editura Eminescu, [1976]. (Manolescu, *S.)*

Manu, Emil, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, București, Editura Minerva, 1981.

Marcea, Pompiliu, *Ioan Slavici*, [Timișoara], Editura Facla, 1978.

Marcea, Pompiliu, *Lumea operei lui Sadoveanu*, [București], Editura Eminescu, [1976].

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, [vol.] I, [București], [Editura Eminescu], 1973. (Marino, *D.).*

Marino, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski*, [București], Editura pentru literatură, 1967. (Marino, *O.).*

Marino, Adrian, *Viața lui Alexandru Macedonski*, [București], Editura pentru literatură, 1966.

Markel, Michael, *Im Wechselspiel von Traum und Tat.* Zu Alfred Margul-Sperbers Fünfundsiebzigstem Geburtstag, în „Die Woche", 6 Jahrgang, Nr. 300, 21 September 1973.

Marosi Peter, *Világ végén virradat.* Cikkek, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1980.

Martin, Aurel, *Acolade*, București, Editura Eminescu, 1977. (Martin, A., *A.).*

Martin, Aurel, *Introducere în opera lui N. Filimon*, București, Editura Minerva, 1973.

Martin, Aurel, *Metonimii*, București, Editura Eminescu, 1974. (Martin, A., *M.).*

Martin, Aurel, *Poeți contemporani*, [vol.] I—II, [București], Editura pentru literatură — Editura Eminescu, 1967—1971. (Martin, A., *P.c.).*

Martin, Mircea, *Dicțiunea ideilor*, [București], Cartea românească, 1981. (Martin, M., *D.i.).*

Martin, Mircea, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, București, Editura Albatros, 1981.

Martin, Mircea, *Generație și creație*, [București], Editura pentru literatură, 1969. (Martin, M., *G.).*

Martin, Mircea, *Identificări*, [București], Cartea românească, [1977]. (Martin, M., *I.).*

Micu, Dumitru, *Estetica lui Lucian Blaga*, [București], [Editura științifică], 1970.

Micu, Dumitru, *G. Călinescu.* Între Apollo și Dyonysos, București, Editura Minerva, 1979.

Micu, Dumitru, *George Coșbuc*, [București], Editura tineretului, [1966].

Micu, Dumitru, *Început de secol.* 1900—1916. Curente și scriitori, [București], Editura Minerva, 1970. (Micu, *Î.).*

Micu, Dumitru, *Lecturi și păreri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978. (Micu, *L.).*

Micu, Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga*, [București], Editura pentru literatură, 1967.

Micu, Dumitru, *Periplu*, [București], Editura Cartea românească, [1974]. (Micu, *P.).*

Micu, Dumitru, *Scriitori, cărți, reviste*, București, Editura Eminescu, 1980. (Micu, *S.,c.,r.).*

Micu, Dumitru, *Tudor Arghezi*, [București], Editura Albatros, 1972.

Mihăilescu, Florin, *Conceptul de critică literară în România*, [vol.] I—II, București, Editura Minerva, 1976—1979. (Mihăilescu, *C.).*

Mihăilescu, Florin, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, București, Editura Minerva, 1972.

Mihăilescu, Florin, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, București, Editura Minerva, 1975.

Mincu, Marin, *Critice*, [vol. I]—[vol.] II, [București], Editura pentru literatură — Editura Cartea Românească, 1969—1971. (Mincu, *C.).*

Mincu, Marin, *Ion Barbu.* Eseu despre textualizarea poetică, [București], Cartea românească, 1981. (Mincu, *I.B.).*

Mincu, Marin, *Poezie și generație*, [București], Editura Eminescu, 1975. (Mincu, *P.).*

Mincu, Marin, *Repere*, [București], Editura Cartea românească, [1977]. (Mincu, *R.).*

Motzan, Peter, *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944.* Problemufriss und historischer überblick, Cluj-Napoca, Dacia Verlag, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Munteanu, Romul, *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea.* Partea întîi, Bucureşti, Editura Univers, 1981.

Munteanu, Romul, *Cultura europeană în epoca luminilor,* [vol.] I—II, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.

Munteanu, Romul, *Lecturi şi sisteme,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1977. (Munteanu, *L.*).

Munteanu, Romul, *Literatura europeană în epoca luminilor.* Iluminism, Preromantism, Sturm und Drang, Neoumanismul german, Bucureşti, Editura enciclopedică română, 1971. (Munteanu, *L.e.*).

Negoiţescu, I., Alte însemnări critice, [Bucureşti], Cartea românească, 1980. (Negoiţescu, *A.I.c.*).

Negoiţescu, I., *Analize şi sinteze,* [Bucureşti], Editura Albatros, 1976. (Negoiţescu, *A.*).

Negoiţescu, I., *E. Lovinescu,* [Bucureşti], Editura Albatros, [1970]. (Negoiţescu, *E.L.*).

Negoiţescu, I., *Însemnări critice,* Cluj, Editura Dacia, 1970. (Negoiţescu, *Î.c.*).

Negoiţescu, I., *Poezia lui Eminescu,* [Bucureşti], Editura Eminescu, 1970.

Negrici, Eugen, *Naraţiunea în cronicile lui Gr. Ureche şi Miron Costin,* Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

Noica, Constantin, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1975.

Oprea, Alexandru, *Incidenţe critice,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1975. (Oprea, *I.c.*).

Oprea, Alexandru, *Mişcarea prozei,* [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1967. (Oprea, *M.p.*).

Ornea, Z., *Confluenţe,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1976. (Ornea, *C.*).

Ornea, Z., *Junimea şi junimismul,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1978. (Ornea), *J.*).

Ornea, Z., *Poporanismul,* Bucureşti, Editura Minerva, 1972. (Ornea, *P.*).

Ornea, Z., *Sămănătorismul, Bucureşti, Editura Minerva, 1971. (Ornea, S.*).

Ornea, Z., *Studii şi cercetări,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1972. (Ornea, *S.c.*).

Ornea, Z., *Trei esteticieni.* Mihail Dragomirescu, H. Sanielevici, P.P. Negulescu, [Bucureşti]. Editura pentru literatură, 1968.

Paleologu, Alexandru, *Bunul simţ ca paradox,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1972]. (Paleologu, *B.s.*).

Paleologu, Alexandru, *Ipoteze de lucru,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1980. (Paleologu, *I.*).

Paleologu, Alexandru, *Simţul practic,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1974]. (Paleologu, *S.p.*).

Paleologu, Alexandru, *Spiritul şi litera.* Încercări de pseudocritică, [Bucureşti], Editura Eminescu, 1970. (Paleologu, *S.*).

Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1978. (Paleologu, *T.l.*).

Papahagi, Marian, *Exerciţii de lectură,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976. (Papahagi, *E.l.*).

Papu, Edgar, *Din clasicii noştri.* Contribuţii la ideea unui protocronism românesc, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977. (Papu, *D.c.n.*).

Papu, Edgar, *Existenţa romantică.* Schiţă morfologică a romantismului, Bucureşti, Editura Minerva, 1980. (Papu, *E.r.*).

Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu,* Iaşi, Editura Junimea, 1979.

Păcurariu, D., *A.I. Odobescu,* [Bucureşti], Editura tineretului, 1966.

Păcurariu, D., *Clasicism şi romantism.* Studii de literatură română modernă, [Bucureşti], Editura Albatros, [1973].

Păcurariu, D., *Clasicismul românesc,* Bucureşti, Editura Minerva, 1971. (Păcurariu, *C.r.*).

Păcurariu, D., *D. Bolintineanu,* [Bucureşti], Editura tineretului 1969.

Perpessicius, D.P., *Jurnal de lector completat cu Eminesciana,* [Bucureşti], Casa şcoalelor, [1944]. (Perpessicius, J.).

Perpessicius, *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor,* (1948—1956), [Bucureşti], Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957. (Perpessicius, *M.*).

Perpessicius, *Opere,* [vol.] I—II, Bucureşti, Editura pentru literatură — Editura Minerva, 1966—1980. (Perpessicius, *O.*).

Petrescu, Ioana Em., *Configuraţii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981. (Petrescu, I., *C.*).

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu.* Modele cosmologice şi viziune poetică, Bucureşti, Editura Mi-

Scanned with OKEN Scanner

nerva, 1978. (Petrescu, I., *E.*).
Petrescu, Ioana Em., *Ion Budai-Deleanu și eposul comic.* Cluj, Editura Dacia, 1974.
Petrescu Liviu, *Realitate și romanesc,* [București], Editura tineretului, [1969]. (Petrescu, L., *R.*)
Petrescu Liviu, *Scriitori români și străini.* Eseuri, Cluj, Editura Dacia, 1973. (Petrescu, L., *S.r.*).
Philippide, Alexandru, *Scrieri, [vol. I—IV], [București], Editura Minerva, [1976—1978].*
Pillat, Dinu, Ion Barbu, București, Editura tineretului, 1969.
Piru, Alexandru, *Analize și sinteze critice,* Craiova, Editura Scrisul românesc, 1973. (Piru, *A.*).
Piru, Al., *C. Negruzzi,* [București], Editura tineretului, [1966].
Piru, Al., *G. Ibrăileanu,* București, Editura Minerva, 1971.
Piru, Al., *I. Eliade Rădulescu,* București, Editura Minerva, 1971.
Piru, Al., *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri,* București, Editura Minerva, 1978.
Piru, Al., *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830,* București, Editura științifică și enciclopedică, 1977. (Piru, *I.l.r.*).
Piru, Alexandru, *Liviu Rebreanu* [București], Editura tineretului, [1965].
Piru, Alexandru, *Permanențe românești.* I.Eliade Rădulescu, C. Negruzzi, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, [București], Cartea românească, [1978].
Piru, Alexandru, *Varia.* Preciziuni și controverse, [vol. I]—[vol.] II, [București], Editura Eminescu, 1972—1973. (Piru, *V.*).
Poantă, Petru, *Modalități lirice contemporane,* Cluj, Editura Dacia, 1973. (Poantă, *M.l.*).
Poantă, Petru, *Poezia lui George Coșbuc.* Eseu monografic, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976. (Poantă, *P.*).
Poantă, Petru, *Radiografii,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978. (Poantă, *R.*).
Podgoreanu, Daniel, *Umanismul lui Tudor Vianu,* [București], Editura Cartea românească, 1973.
Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc.* Eseuri, [București], Editura pentru literatură, 1969. (Pop. *A.p.r.*).
Pop, Ion, *Lucian Blaga,* Universul liric, [București], Cartea românească, 1981.
Pop, Ion, *Nichita Stănescu.* Spațiul și măștile poeziei, București. Editura Albatros, 1980. (Pop, *N.S.*).
Pop, Ion, *Poezia unei generații,* Cluj, Editura Dacia, 1973. (Pop, *P.*).
Pop, Ion, *Transcrieri.* Eseuri, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976. (Pop, *T.*).
Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană* [București], Editura Albatros, 1971, 1977.
Popa, Marian, *Camil Petrescu,* București, Editura Albatros, 1972.
Popa, Marian, *Realismul,* vol. I—III, Studiu introductiv, antologie și note de..., [București], Editura tineretului, [1969]. *(R.).*
Popescu, Magdalena, *Slavici,* [București], Cartea românească, 1977.
Popovici, Dumitru, *Poezia lui Mihai Eminescu, [București], Editura tineretului, 1969. (Popovici, P.).*
Popovici, D., *Studii literare,* [vol.] I—IV, Cluj, Editura Dacia, 1972—1980. (Popovici, *S.l.*).
Protase, Maria, *Petru Maior: un ctitor de conștiințe,* București, Editura Minerva, 1973.
Raicu, Lucian, *Critica — formă de viață,* [București], Editura Cartea românească, 1976. (Raicu, *C.f.*).
Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu,* Eseu, [București], Editura pentru literatură, 1967. (Raicu, *L.R.*).
Raicu, Lucian, *Nicolae Labiș,* [București], Editura Eminescu, 1977. Raicu, *N.L.*).
Raicu, Lucian, *Practica scrisului și experiența lecturii,* [București], Cartea românească, [1978]. (Raicu, *P.s.*).
Raicu, Lucian, *Structuri literare,* [București], Editura Eminescu, 1973. (Raicu, *S.l.*).
Râpeanu, Valeriu, *Alexandru Vlahuță și epoca sa,* [București], Editura tineretului, [1966].
Râpeanu, Valeriu, *Interferențe spirituale,* [București], Editura Eminescu, 1970. (Râpeanu, *I.s.*).
Râpeanu, Valeriu, *Pe drumurile tradiției,* Cluj, Editura Dacia, 1973. (Râpeanu, *P.d.t.*).
Regman, Cornel, *Colocvial,* București, Editura Eminescu, 1976. (Regman, *C.*).
Regman, Cornel, *Selecție din selecție,* București, Editura Eminescu, 1972. (Regman, *S.*).

Scanned with OKEN Scanner

Rusu, Liviu, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, [Bucureşti], Cartea românească, 1979.
Sasu, Aurel, *Liviu Rebreanu*. Sărbătoarea operei, [Bucureşti], Editura Albatros, 1978.
Silvestru, Valentin, *Spectacole în cerneală*. Studii teatrale, Bucureşti, Editura Minerva, 1972. (Silvestru, *S.*).
Simion, Eugen, *Dimineaţa poeţilor*. Eseu despre începuturile poeziei române, [Bucureşti], Cartea românească, 1980. (Simion, *D.p.*).
Simion, Eugen, *E. Lovinescu*. Scepticul mîntuit, [Bucureşti], Editura Cartea românească, [1971]. (Simion, *E.L.*).
Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*. Eseuri despre relaţia creator-operă, [Bucureşti], Cartea românească, 1981. (Simion, *Î.a.*).
Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1964.*
Simion, Eugen, Scriitori români de azi, vol. I, (Ediţia a doua revăzută şi completată), Bucureşti, Cartea românească, 1978. *(S.r.*, I).
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, [vol.] II, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1976). (Simion, *S.r.*).
Simion, Eugen, *Timpul n-a mai avut răbdare*. Marin Preda, [Bucureşti], Cartea românească, 1981.
Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1982. (Scarlat, *I.p.r.*).
Stan, Valeriu, *Nicolae Bălcescu*. Bucureşti, Editura stiinţifică şi enciclopedică, 1978.
Stănescu, C.. *Jurnal de lectură*. [Bucuresti. Cartea românească, 1978. (Stănescu, *J.*).
Steinhardt, N., *Geo Bogza*. Un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnităţii, Exuberanţei şi Patetismului, Bucureşti, Editura Albatros, 1982.
Streinu, Vladimir, *Clasicii noştri*. Al.I. Odobescu, Titu Maiorescu, M. Eminescu, Ion Creangă, George Coşbuc, Bucureşti, Editura tineretului, 1969. (Streinu, *C.n.*).
Streinu, Vladimir, *Ion Creangă*, [Bucureşti], Editura Albatros, 1971.
Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, [vol.] I—V, [Bucureşti], Editura pentru literatură, — Editura Minerva, 1968—1977. (Streinu, *P.*).
Streinu, Vladimir, *Studii de literatură universală*, Bucureşti, Editura Univers, 1973. (Streinu, *S.*).
Streinu, Vladimir, *Versificaţia modernă*. Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966. (Streinu, *V.m.*).
Şora, Mariana, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, [Bucureşti], Editura Minerva, 1970. (Şora, *C.p.*).
Todoran, Eugen, *Eminescu*, [Bucureşti], Editura Minerva, 1972.
Tomuş, Mircea, *Cincisprezece poeţi*. Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Coşbuc, Goga, Minulescu, Bacovia, Pillat, Voiculescu, Maniu, Vinea, Fundoianu, Barbu, Blaga, Arghezi, Bucureşti, Editura pentru literatură. 1968. (Tomus, *C.*).
Tomuş, Mircea, *Gheorghe Şincai*. Viaţa şi opera, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1965. (Tomuş, *Gh.Ş.*).
Tomuş, Mircea, *Istorie literară şi poezie*, Timişoara, Editura Facla, 1974. (Tomuş, *I.l.*).
Tomuş, Mircea, *Mihail Sadoveanu*. Universul artistic şi concepţia fundamentală a operei, Bucureşti, Editura Dacia, 1978.
Tomuş, Mircea, *Mişcarea literară*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981. (Tomuş, *M.l.*).
Tomuş, Mircea, *Opera lui I.L. Caragiale*, vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1977.
Ungheanu, M., *Arhipelag de semne*, [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1975. (Ungheanu, *A.*).
Ungheanu, M., *Marin Preda*, vocaţie şi aspiraţie, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978. (Ungheanu, *M.P.*).
Ungheanu, M., *Pădurea de simboluri*, [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1973 (Ungheanu, *P.*).
Vârgolici, Teodor, *Perpessicius*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.
Vârgolici, Teodor, *Opera lui D. Bolintineanu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
Velciu, Dumitru, *Grigore Ureche*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.
Vianu, Tudor, *Alexandru Odobescu*, [Bucureşti], Editura de stat pentru literatură şi artă, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Vianu, Tudor, *Arghezi, poet al omului.* Cîntarea omului în cadrul literaturii comparate, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964. (Vianu, *A.p.).*

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români,* [vol.] I—II, [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1966. (Vianu, *A.p.r.).*

Vianu, Tudor,*Idealul clasic al omului,* Bucureşti, Editura enciclopedică română, 1975. (Vianu, *I.c.).*

Vianu, Tudor, *Opere,* vol. I—X, Bucureşti, Editura Minerva, 1971—1982. (Vianu, *O.).*

Vianu, Tudor, *Studii de literatură română,* [Bucureşti], Editura didactică şi pedagogică, 1965. (Vianu, *S.).*

Vlad, Ion, *Cărţile lui Mihail Sadoveanu,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

Vlad, Ion, *Convergenţe.* (Concepte şi alternative ale lecturii), Cluj, Editura Dacia, 1972. (Vlad, *C.).*

Vlad, Ion, *Lectura — un eveniment al cunoaşterii,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1977. (Vlad, *L.).*

Vlad, Ion, *Lecturi constructive,* [Bucureşti], Editura Cartea românească, 1975. (Vlad, *L.c.).*

Vlad, Ion, *Povestirea.* Destinul unei structuri epice. (Dimensiunile eposului), Bucureşti, Editura Minerva, 1972. (Vlad, *P.).*

Zaciu, Mircea, *Alte lecturi şi alte zile,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1978. (Zaciu, *A.l.).*

Zaciu, Mircea, *Bivuac,* Cluj, Editura Dacia, 1974. (Zaciu, *B.).*

Zaciu, Mircea, *Colaje,* Cluj, Editura Dacia, 1972. (Zaciu, *C.).*

Zaciu, Mircea, *Glose,* Cluj, Editura Dacia, 1970. (Zaciu, *G.).*

Zaciu, Mircea, *Lecturi şi zile,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1975. (Zaciu, *L.).*

Zaciu, Mircea, *Masca geniului,* [Bucureşti], Editura pentru literatură, 1967. (Zaciu, *M.g.).*

Zaciu, Mircea, *Ordinea şi aventura,* Cluj, Editura Dacia, 1973. (Zaciu, *O.).*

Zamfirescu, Dan, *Contribuţii la istoria literaturii române vechi,* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981. (Zamfirescu, *C.).*

Zamfirescu, Dan, *N. Iorga.* Etape către o monografie, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.

Zamfirescu, Dan, *Permanenţa patriei,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1975. (Zamfirescu, *P.p.).*

Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară,* [vol.] I—II, Bucureşti, Editura Minerva, 1971. (Zarifopol, *P.a.l.).*

LUCRĂRI COLECTIVE

Istoria literaturii române [vol.] I Comitetul general de coordonare: Acad. Călinescu, G., Acad. Beniuc, M., Acad. Rosetti, Al. ş.a./Comitetul de redacţie al volumului: Acad. Rosetti, Al., prof. univ. Pop, Mihai, prof. univ. Pervain, I. ..., Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România: ed. a II-a, 1970;/vol. II/Comitetul general de coordonare: Acad. Petrovici, Emil, Acad. Philippide, Alexandru, Acad. Panaitescu-Perpessicius, D. ş.a./Comitetul de redacţie al volumului: Dima, Al., membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, prof. univ. Chiţimia, I.C., conf. univ. Cornea, Paul...; 1968;/vol. III/Comitetul general de coordonare: Acad. Philippide, Alexandru, Acad. Rosetti, Alexandru, Balaci, Alexandru ş.a./Comitetul de redacţie al volumului: Cioculescu, Şerban, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România, Papadima, Ovidiu, prof. univ. Piru Alexandru, ş.a./; 1973.

Scriitori români./ Coordonare şi revizie ştiinţifică: Zaciu, Mircea, în colaborare cu Papahagi, M. şi Sasu, A./, Bucureşti, editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1978.

Dicţionar de literatură română. Scriitori, reviste, curente. Coordonator Păcurariu, Dim., Bucureşti, Editura Univers, 1979.

Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900./ Coordonator şi revizie: Drăgoi, Gabriela, Faifer, Florin, Mănucă Dan ş.a., Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Prefață 3

Vasile Alecsandri 5
Grigore Alexandrescu 11
Ioan Alexandru 15
Dimitrie Anghel 18
Paul Anghel 22
Antim Ivireanul 25
Tudor Arghezi 29
Gheorghe Asachi 37
A.E. Baconsky 40
George Bacovia 43
Eugen Barbu 49
Ion Barbu 54
Nicolae Bălcescu 59
Ștefan Bănulescu 63
Mihai Beniuc 67
Lucian Blaga 71
Geo Bogza 77
Dimitrie Bolintineanu 81
Ion Budai-Deleanu 85
Constanța Buzea 89
Augustin Buzura 93
Constantin Cantacuzino 98
Dimitrie Cantemir 101
Ion Luca Caragiale 106
George Călinescu 113

Scanned with OKEN Scanner

Şerban Cioculescu 119
Vasile Cîrlova 123
Pompiliu Constantinescu 126
Miron Costin 130
George Coşbuc 134
Ion Creangă 138
Barbu Delavrancea 144
Constantin Dobrogeanu-Gherea 148
Ştefan Augustin Doinaş 153
Mitropolitul Dosoftei 157
Mihail Dragomirescu 161
Geo Dumitrescu 164
Mihai Eminescu 168
Paul Everac 183
Nicolae Filimon 186
Ion Ghica 190
Octavian Goga 193
Bogdan Petriceicu Hasdeu 199
Ion Heliade Rădulescu 203
Horváth Imre 208
Garabet Ibrăileanu 211
Nicolae Iorga 216
Alexandru Ivasiuc 221
Eugen Jebeleanu 225
Mihail Kogălniceanu 229
Nicolae Labiş 234
Ion Lăncrănjan 238
Eugen Lovinescu 242
Horia Lovinescu 247
Alexandru Macedonski 251
Titu Maiorescu 256
Alfred Margul-Sperber 262
Gib. I. Mihăescu 266
Ion Minulescu 270
Andrei Mureşanu 274
Neagoe Basarab 277
Fănuş Neagu 280
Ion Neculce 283
Costache Negruzzi 286
Alexandru Odobescu 291
Anton Pann 295
Hortensia Papadat-Bengescu 299
Adrian Păunescu 305
Perpessicius 309
Camil Petrescu 313
Alexandru Philippide 320
Dumitru Radu Popescu 324
Dumitru Popovici 329
Titus Popovici 334
Marin Preda 339
Liviu Rebreanu 345
Alecu Russo 353
Mihail Sadoveanu 351
Dinu Săraru 367

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sebastian 371
Ioan Slavici 375
Marin Sorescu 381
Zaharia Stancu 386
Nichita Stănescu 391
Franz Storch 396
Vladimir Streinu 399
Sütő András 403
Constantin Ţoiu 407
Grigore Ureche 411
Tudor Vianu 415
Alexandru Vlahuţă 419

Începuturile scrisului în limba română 423
Umanismul 429
Iluminismul 434
Şcoala Ardeleană 439
Clasicismul 449
Romantismul 454
Realismul 460
Simbolismul 466
Sămănătorismul 472
Poporanismul 476
Avangardismul 480

Bibliografie generală 485

Lector: VASILE IGNA
Tehnoredactor: A. MOLNAR

Bun de tipar: 25.06.1983. Apărut: 1983.
Coli de tipar: 31. Format: 16/70 × 100.
Coli editoriale: 36,5. Comanda nr. 2369.

Comanda nr. 30.230
Combinatul poligrafic „Casa Scînteii"
Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

EDITURA DACIA

VASILE ALECSANDRI ● GRIGORE ALEXANDRESCU ● IOAN ALEXANDRU ● DIMITRIE ANGHEL ● PAUL ANGHEL ● ANTIM IVIREANUL ● TUDOR ARGHEZI ● GHEORGHE ASACHI ● A.E. BACONSKY ● GEORGE BACOVIA ● EUGEN BARBU ● ION BARBU ● NICOLAE BĂLCESCU ● ȘTEFAN BĂNULESCU ● MIHAI BENIUC ● LUCIAN BLAGA ● GEO BOGZA ● DIMITRIE BOLINTINEANU ● ION BUDAI-DELEANU ● CONSTANȚA BUZEA ● AUGUSTIN BUZURA ● CONSTANTIN CANTACUZINO ● DIMITRIE CANTEMIR ● ION LUCA CARAGIALE ● GEORGE CĂLINESCU ● ȘERBAN CIOCULESCU ● VASILE CÎRLOVA ● POMPILIU CONSTANTINESCU ● DIACONUL CORESI ● MIRON COSTIN ● GEORGE COȘBUC ● ION CREANGĂ ● BARBU DELAVRANCEA ● CONSTANTIN DOBROGEANU-GHEREA ● ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ ● MITROPOLITUL DOSOFTEI ● MIHAIL DRAGOMIRESCU ● GEO DUMITRESCU ● MIHAI EMINESCU ● PAUL EVERAC ● NICOLAE FILIMON ● ION GHICA ● OCTAVIAN GOGA ● BOGDAN PETRICEICU HASDEU ● ION HELIADE RĂDULESCU ● HORVÁTH IMRE ● GARABET IBRĂILEANU ● NICOLAE IORGA ● ALEXANDRU IVASIUC ● EUGEN JEBELEANU ● MIHAIL KOGĂLNICEANU ● NICOLAE LABIȘ ● ION LĂNCRĂNJAN ● EUGEN LOVINESCU ● HORIA LOVINESCU ALEXANDRU MACEDONSKI ● PETRU MAIOR ● TITU MAIORESCU ● ALFRED MARGUL-SPERBER ● SAMUIL MICU ● GIB. I. MIHĂESCU ● ION MINULESCU ● ANDREI MUREȘANU ● NEACȘU DIN CÎMPULUN[illegible] ● FĂNUȘ NEAGU ● ION NECULCE ● COSTACHE NEGRUZZI [illegible] ● ANTON PANN ● HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU ● AD[illegible]ESSICIUS ● CAMIL PETRESCU ● ALEXANDRU PHILIPPIDE ● [illegible]CU ● DUMITRU POPOVICI ● TITUS POPOVICI ● MARIN [illegible] ● ALECU RUSSO ● MIHAIL SADOVEANU ● DINU SĂRAR[illegible] ● MITROPOLITUL SIMION ȘTEFAN ● IOAN SLAVICI ● M[illegible]ARIA STANCU ● NICHITA STĂNESCU ● FRANZ STORCH ● VLADIMIR STREINU ● GHEORGHE ȘINCAI ● SÜTŐ ANDRÁS ● CONSTANTIN ȚOIU ● GRIGORE URECHE ● MITROPOLITUL VARLAAM ● TUDOR VIANU ● ALEXANDRU VLAHUȚĂ ●

10002410180376

Lei 39

Scanned with OKEN Scanner